DIE GALERIEN EUROPAS

ACHTER BAND
TAFEL 541-600

E. A. SEEMANN LEIPZIG



DIE GALERIEN EUROPAS

ACHTER BAND

DIE GALERIEN EUROPAS

GEMÄLDE ALTER MEISTER
IN DEN FARBEN DER ORIGINALE

ACHTER BAND



TAFEL 541—600

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Herstellung der farbigen Reproduktionen durch
die Kunstanstalt KIRSTEIN & CO. in Leipzig

Verzeichnis der farbigen Reproduktionen

Da. = Darmstadt, Großh. Landesmuseum — Giov. = Venedig, Galerie Giovanelli — Ak. V. = Venedig, Akademie — Pr. = Madrid, Prado — H. = Haag, Kgl. Gemälde-Galerie — L. N. = London, National-Gallery — Pol. = Mailand, Museo Poldi-Pezzoli — K. F. M. = Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Ak. Pet. = Petersburg, Akademie — Nem. = ehemals Budapest, Sammlung Nemes

541. Giorgione, Adrast und Hypsipyle. Giov.
542. Il Tintoretto (Jacopo Robusti), Das Wunder des hl. Markus. Ak. V.
543. Marco Basaiti, Christus und die Söhne des Zebedäus. Ak. V.
544. Francesco Guardi, Blick auf S. Giorgio Maggiore. Ak. V.
545. Pietro Falca, genannt Longhi, Der Zahnarzt. Ak. V.
546. Francisco Goya, Die nackte Maja. Pr.
547. — Bekleidete Maja. Pr.
548. Diego Velazquez, Die Spinnerinnen. Pr.
549. — Villa Medici in Rom. Pr.
550. P. P. Rubens, Der Liebesgarten. Pr.
551. Francisco Goya, Die Familie Karls IV. (Mittelgruppe). Pr.
552. Diego Velazquez, Die Schmiede des Vulkan. Pr.
553. Domenico Theotokópuli, gen. El Greco, Die Ausgießung des hl. Geistes. Pr.
554. Vicente Juan Macip, genannt Juan de Juanes, Das heilge Abendmahl. Pr.
555. José Antolinez, Ekstase der hl. Magdalena. Pr.
556. Tiziano Vecellio, Karl V. in der Schlacht von Mühlberg. Pr.
557. Diego Velazquez, Der Infant D. Balthasar Carlos als Jäger. Pr.
558. Alonso Cano, Christus von einem Engel beweint. Pr.
559. Bartolomé Esteban Murillo, Der göttliche Hirte. Pr.
560. — Die unbefleckte Empfängnis Mariä. Pr.
561. Rembrandt, Harmensz. van Rijn, Die Anatomie. H.
562. Domenico Theotokópuli, gen. El Greco, Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel. L. N.
563. Andrea Mantegna, Madonna mit dem Kinde. Pol.
564. Vittore Carpaccio, Maria mit Kind und zwei Heiligen. K. F. M.
565. Sylvester Schtschedrin, Hafenlandschaft. Ak. Pet.
566. Giovanni Bellini, Madonna mit den Bäumen. Ak. V.
567. Vittore Carpaccio, Abschied des Prinzen Hereo von seinem Vater. (Teilstück des Bildes: „Abschied der Verlobten" aus dem Zyklus der hl. Ursula.) Ak. V.
568. — Abschied der Ursula und des Prinzen Hereo von König Maurus. (Teilstück des Bildes: „Abschied der Verlobten" aus dem Zyklus der hl. Ursula.) Ak. V.
569. Giambattista Piazzetta, Hirtenszene. Ak. V.
570. Tizian Vecellio, Johannes der Täufer. Ak. V.
571. Peter Paul Rubens, Bildnis des Erzbischofs Antoine Triest von Gent. Nem.
572. Il Tintoretto (Jacopo Robusti), Christus und die Ehebrecherin. Nem.
573. Dirk Jan van der Laen, Das Landhaus. K. F. M.
574. Tizian Vecellio, Bildnis des Herzogs Federigo II. von Mantua. Nem.
575. Piero dei Franceschi, genannt della Francesca, Heiliger Hieronymus und ein Betender. Ak. V.
576. Il Tintoretto (Jacopo Robusti), Bildnis des Alvise Mocenigo. Ak. V.
577. Tizian Vecellio, Mariä Tempelgang. Ak. V.
578. Tizian Vecellio, Die kleine Maria. (Teilstück aus Mariä Tempelgang.) Ak. V.
579. — Die Eierhökerin. (Teilstück aus Mariä Tempelgang.) Ak. V.

580. Melchior Hondecoeter, Der Hahnenkampf. Ak. V.
581. Paolo Caliari, genannt Veronese, Das Gastmahl des Levi. Ak. V.
582. — — Linke Gruppe. Ak. V.
583. — — Mittelgruppe. Ak. V.
584. — — Rechte Gruppe. Ak. V.
585. — — Christus und Johannes. Ak. V.
586. Mittelrheinischer Maler, Der Ortenberger Altar, Mittelstück: Maria im Kreise von Heiligen. Da.
587. — — Linker Flügel: Die hl. Geburt. Da.
588. — — Rechter Flügel: Anbetung der hl. drei Könige. Da.
589. Stefan Lochner, Die Darstellung des Christuskindes im Tempel. Da.
590. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer. Da.
591. Pieter Brueghel d. Ä., genannt Bauernbrueghel, Der Tanz unter dem Galgen. Da.
592. Antwerpener Maler, Bildnis eines Knaben. Da.
593. Adriaen Brouwer (Teniers d. J.?), Der Offizier. Da.
594. Jan Porcellis, Am Strande. Da.
595. Rembrandt van Rijn, Christus am Marterpfahl. Da.
596. Giovanni Bellini, Das Glück. Ak. V.
597. — Venus oder das Meer. Ak. V.
598. — Die Wahrheit. Ak. V.
599. — Bacchus und Mars. Ak. V.
600. — Die Verleumdung. Ak. V.



Alphabetisches Verzeichnis der farbigen Reproduktionen

Nr.

Antolinez, José, Ekstase der hl. Magdalena. Pr. 555
Antwerpener Maler, Bildnis eines Knaben. Da. 592
Basaiti, Marco, Christus und die Söhne des Zebedäus. Ak. V. 543
Bellini, Giovanni, Madonna mit den Bäumen. Ak. V. 566
— Das Glück. Ak. V. 596
— Venus oder das Meer. Ak. V . . 597
— Die Wahrheit. Ak. V.. 598
— Bacchus und Mars. Ak. V. . . . 599
— Die Verleumdung. Ak. V. . . . 600
Brouwer, Adriaen (Teniers d. J.?), Der Offizier. Da. 593
Brueghel d. Ä., Pieter, genannt Bauernbrueghel, Der Tanz unter dem Galgen. Da. 591
Caliari, Paolo, s. u. Veronese
Cano, Alonso, Christus von einem Engel beweint. Pr. 558
Carpaccio, Vittore, Maria mit Kind und zwei Heiligen. K. F. M. 564
— Abschied des Prinzen Hereo von seinem Vater. (Teilstück des Bildes: „Abschied der Verlobten“ aus dem Zyklus der hl. Ursula). Ak. V. . . 567
— Abschied der Ursula und des Prinzen Hereo von König Maurus. (Teilstück des Bildes: „Abschied der Verlobten“ aus dem Zyklus der hl. Ursula). Ak. V. 568
Falca, Pietro, s. u. Longhi.
Francesca, della (Piero dei Franceschi), Heiliger Hieronymus und ein Betender. Ak. V. 575
Giorgione, Adrast und Hypsipyle. Giov. 541
Goya, Francisco, Die nackte Maja. Pr. 546
— Bekleidete Maja. Pr. 547
— Die Familie Karls IV. (Mittelgruppe). Pr. 551

Nr.

Greco, el (Domenico Theotokópuli), Die Ausgießung des hl. Geistes. Pr. 553
— Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel. L. N. 562
Guardi, Francesco, Blick auf S. Giorgio Maggiore. Ak. V. 544
Holbein d. J., Hans, Madonna des Bürgermeisters Meyer. Da. . . . 590
Hondecoeter, Melchior, Der Hahnenkampf. Ak. V. 580
Juanes, de Juan (Vicente Juan Macip), Das heilige Abendmahl. Pr. . . 554
Laen, van der, Dirk Jan, Das Landhaus. K. F. M. 573
Lochner, Stefan, Die Darstellung des Christuskindes im Tempel. Da. . 589
Longhi (Pietro Falca). Der Zahnarzt. Ak. V. 545
Macip, Vicente Juan, s. u. Juan de Juanes
Mantegna, Andrea, Madonna mit dem Kinde. Pol. 563
Mittelrheinischer Maler, Der Ortenberger Altar. Mittelstück: Maria im Kreise von Heiligen. Da. 586
— — Linker Flügel: Die hl. Geburt. Da. 587
— — Rechter Flügel: Anbetung der hl. drei Könige. Da. 588
Murillo, Bartolomé Esteban, Der göttliche Hirte. Pr. 559
— Die unbefleckte Empfängnis Mariä. Pr. 560
Piazzetta, Giambattista, Hirtenszene. Ak. V. 569
Porcellis, Jan, Am Strande. Da. . . 594
Rembrandt, Harmensz. van Rijn, Die Anatomie, H. 561
— Christus am Marterphahl. Da. . . 595
Robusti, Jacopo, s. u. Tintoretto.
Rubens, Peter, Paul, Der Liebesgarten Pr. 550
— Bildnis des Erzbischofs Antoine Triest von Gent. Nem. 571

	Nr.
Sylvester Schtschedrin, Hafenlandschaft. Ak. Pet.	565
Teniers d. J. (Adriaen Brouwer?), Der Offizier. Da.	593
Tintoretto (Jacopo Robusti), Das Wunder des hl. Markus. Ak. V. . .	542
— Christus und die Ehebrecherin. Nem.	572
— Bildnis des Alvise Mocenigo. Ak. V.	576
Tizian Vecellio, Karl V. in der Schlacht von Mühlberg. Pr.	556
— Johannes der Täufer. Ak. V. . .	570
— Bildnis des Herzogs Federigo II. von Mantua. Nem.	574
— Mariä Tempelgang. Ak. V. . . .	577
— Die kleine Maria. (Teilstück aus Tizian Vecellio, Mariä Tempelgang.) Ak. V.	578
— Die Eierhökerin. (Teilstück aus Mariä Tempelgang.) Ak. V.. . .	579
Velazquez, Die Spinnerinnen. Pr. . .	548
— Villa Medici in Rom. Pr. . . .	549
— Die Schmiede des Vulkan. Pr. .	552
— Der Infant D. Balthasar Carlos als Jäger. Pr.	557
Veronese (Paolo Caliari), Das Gastmahl des Levi. Ak. V.	581
— — Linke Gruppe. Ak. V. . . .	582
— — Mittelgruppe. Ak. V.	583
— — Rechte Gruppe. Ak. V. . . .	584
— — Christus und Johannes. Ak. V.	585



Druck der Farbentafeln von FÖRSTER & BORRIES in Zwickau
Druck des Textes von E. HEDRICH NACHF. G. m. b. H. in Leipzig

Giorgione

(1478—1510)

Adrast und Hypsipyle

Leinwand; 78×72 cm

Venedig, Galerie Giovanelli

Die Vorsehung habe weise gesorgt, sagte Goethe, daß jede geniale Natur auch in kurzer Lebenszeit ihre Aufgabe voll erfülle. Dieser Ausspruch hat auch für Giorgio Barbarelli, allgemein als Giorgione bekannt, seine volle Berechtigung. Im Alter von 32 Jahren, wo das Dasein dem Mann noch viel verspricht, ist er der Pest zum Opfer gefallen. Giorgione war der Meister, welcher den Venezianern der Blütezeit den größten Impuls zu ihrer Vollendung gegeben, ohne daß man sagen könnte, sie hätten ihn in allem übertroffen. Namentlich nicht in der lyrischen Auffassung der Natur und der edlen Menschlichkeit, die aus seinen Werken spricht. Verschiedene Deutungen wurden dem Bilde in der Giovanelli-Galerie gegeben, auf die wir hier nicht eingehen können; recht fraglich ist auch diejenige Wickhoffs „Adrast und Hypsipyle". Die Erhaltung unseres Bildes ist gut. Wegen Mangels einiger Lasuren ist das Werk etwas aus dem Gleichgewicht gebracht; der Kopf des Jünglings ist sehr beschädigt; der rechte Oberschenkel des nackten Weibes setzt scheinbar etwas zu hoch an, wie das bei allen üppigen Frauen in solcher Stellung der Fall ist. Technisch erinnert das Bild noch zum Teil ans Quattrocento. Wir müssen uns vorstellen, wie Giorgione vor der nackten Leinwand das Bild zu malen begann. Der Malgrund war in silbergrau gehalten. In den Lichtpartien befindet sich kräftig pastöserer Farbenauftrag, während die Schatten weich und leicht, aquarellartig, fast wie hingehaucht erscheinen. Wir haben eines jener merkwürdigen Werke vor uns, die man nicht beschreiben sollte, nicht beschreiben kann. Es wirkt auf den Beschauer wie Musik: Landschaft und Figuren bilden ein Ganzes, keines ist dem anderen überlegen oder untergeordnet; selbst die burgartig in schönem Silberton gehaltenen Mauern Castelfrancos, der Heimat des Künstlers, bilden einen feinen Akkord. Die hohen, dunklen Bäume wachsen über den Rahmen hinaus; man vermeint förmlich das leise Rauschen des Laubes, gepaart mit dem Gemurmel des dahin fließenden Bächleins, das im Hintergrund die zwei einsamen Menschenkinder trennt, zu vernehmen. Dazu als Gegensatz das dumpfe Donnern des nahenden Gewitters; ein Blitzstrahl durchzuckt drohend das fahle Gewölk. Aber die allmächtige Erde läßt sich nicht schrecken, sie keimt und sproßt ruhig weiter, und die Mutter stillt in sanfter Ruhe an ihrem Busen das Kind; das Antlitz uns zugekehrt, ist sie doch ganz im ewig hohen Gefühl der Mutterschaft versunken. Links, im Schatten der Bäume, eine Ruine und zwei weißgraue Säulenstümpfe, als Zeichen der Vergänglichkeit alles Irdischen. Davor aber steht die jugendliche Gestalt des Mannes, die fast nackte Mutter behütend. Die tiefroten Töne der Jacke schimmern aus dem Bilde hervor; einst, als Jahrhunderte noch nicht ihren Schleier darüberzogen, werden sie wohl wie eine sieghafte Fanfare der Jugend dem Beschauer entgegengeschmettert haben. Höchst empfindsames Temperament spricht aus diesem lyrisch durchsättigten Bilde. Und wer auch im bleichen Winter vor das Bild tritt, dem weht Frühlingszauber entgegen, der auch in dem jungen Herzen des malenden Giorgione schöpferisch gewaltet haben mag.

L. Brosch



Il Tintoretto (Jacopo Robusti)

(geb. in Venedig 1518, gest. 1594)

Das Wunder des hl. Markus

Leinwand; 415×544 cm

Venedig, Akademie

Tintoretto hat vier Gemälde für die Brüderschaft S. Marco in Venedig gemalt. Das erste davon war unser Bild, das durch einen eigenartigen Umstand die anderen drei Darstellungen aus dem Leben des hl. Markus veranlaßte. Und das geschah so: als Tintoretto, kaum 30 Jahre alt, der Brüderschaft dieses außergewöhnliche, überraschende Werk vorführte, waren sie ganz außer sich, sprachlos, ja fast empört. Der stolze Maler, entrüstet über die Aufnahme seines Bildes, nahm es sofort wieder zu sich. Unter keinen Umständen wollte er es zurückgeben, obwohl die Brüder inständig baten, denn einige hatten die wunderbare Freiheit und Kraft des Werkes wohl erkannt und schließlich auch die anderen davon überzeugt. Endlich, nach langem Zögern willigte der Maler ein, den Auftraggebern das Gemälde zu überlassen. Es trägt den Titel „Das Wunder des hl. Markus", aber könnte man es nicht ebensogut als das Wunder des jungen Malers bezeichnen? Es machte einen ungeheueren Eindruck auf die Brüder, so daß sie sofort drei andere Bilder mit Szenen aus dem Leben des hl. Markus bestellten. — Wir sehen auf unserm Bild einen Sklaven, der dem hl. Markus mit Leib und Seele ergeben ist. Trotz des Verbotes seines Gebieters hat er sich heimlich aufgemacht, um an der Leiche des Heiligen zu beten. Jetzt, bei der Rückkehr, erwartet ihn die Strafe: alles ist schon bereit, um ihm die Augen aus dem Gesicht und die Glieder vom Leib zu reißen. Schon haben die Peiniger mit Hämmern und Stöcken zum Schlag auf den nackt am Boden liegenden Körper ausgeholt — da erscheint der hl. Markus, wie ein Blitz herniederschießend, um seinen Getreuen zu retten. Und kraftlos, zerbrochen fallen die Marterwerkzeuge aus den Händen der Henkersknechte. — Das Momentane der Bewegung ist ganz wunderbar erfaßt. Und durch ganz verschiedene Mittel erreicht der Künstler diesen fabelhaften Eindruck: durch das plötzliche Herniedersausen des Heiligen, durch die Aufregung in der Menge, die teils erschreckt, teils ungläubig oder neugierig aufschaut, durch die Haltung des Richters, der sich über den Vorgang nicht klar wird und fragend auf den Henker blickt, der ihm scheinbar zornig antwortet: siehst du denn nicht, daß mein Hammer zerbrochen ist? — und durch die Haltung des Märtyrers selbst, der noch nichts weiß von dem Wunder und ergebungsvoll die vernichtenden Schläge erwartet. — Das Bild macht zunächst einen ungeordneten, schlecht komponierten Eindruck. Und doch ist es geradezu ein Muster von feiner Anordnung. Die Hauptfiguren, der Sklave und der Heilige, nehmen die Mitte des Bildes ein. Der eine ist im hellsten Licht gegeben, das seinen schönen nackten Körper zum Ausdruck bringt, der andere ist von tiefstem Schatten umgeben, der die himmlische Erscheinung noch mysteriöser macht. Und beide sind in kühnster, vollendeter Verkürzung dargestellt. Diese Hauptgruppe ist mit wohlberechneter Wirkung auf beiden Seiten von Kulissen eingefaßt, einmal durch den Thron des Richters, das andere Mal durch die Säulen, an denen sich die neugierige Menge drängt. So ist diese außergewöhnliche Mannigfaltigkeit von Lichtern, von herrlichen Farben, von Bewegungen, die den Eindruck von ordnungslos sich bewegenden Körpern und Lebewesen machen, eigentlich die Frucht der absoluten Beherrschung der malerischen Effekte. — Das Bild trägt die Bezeichnung Jacomo Tentor f. Ursprünglich war es an den Ecken abgerundet und es würde sicher sehr gewinnen, wenn man ihm die ursprüngliche Form wiedergäbe. Dann würden die unangenehmen leeren Stellen wegfallen, oben am Bild, wo die beiden Neugierigen sich vorbeugen, um besser sehen zu können, und unten bei den beiden von hinten gesehenen Gestalten. Einer von ihnen, die schöne vornehme Gestalt des Mannes mit dem grau-roten Bart stellt Tommaso Rangoin dar, einen Arzt und Philologen aus Ravenna.

Corrado Ricci



Marco Basaiti

(tätig in Venedig von 1500—1525)

Christus und die Söhne des Zebedäus

Holz; 262×451 cm

Venedig, Akademie

Wenig oder nichts wissen wir von der Jugend Marco Basaitis. Das erstemal hören wir von ihm als von einem schon angesehenen, selbständigen Maler, der den Auftrag bekam, ein Bild zu vollenden, das sein Lehrer Alvise Vivarini für die Capella dei Milanesi in S. Maria dei Frari in Venedig angefangen, aber unvollendet zurückgelassen hatte. — Unser Bild ist eines der beiden Hauptwerke des Marco Basaiti. Christus sah an den Ufern des Sees Tiberias die Söhne des Zebedäus, die sich ihm schon zweimal für kurze Zeit angeschlossen hatten, mit Fischen beschäftigt. Da rief er sie: „Kommet, ich will euch zu Seelenfischern machen.“ Sogleich ließen sie alles im Stich, folgten Jesum und kehrten nicht mehr nach Hause zurück. — Die Darstellung ist feierlich, voll tiefer innerer Bewegung. Christus, vor dem schroffen Felsen stehend, ruft die Jünger mit der Geste des Segnens. Er scheint von Trauer bewegt, diese strahlende Jugend hinwegreißen zu müssen von allen Freuden des Lebens, die gleichsam durch die lachende, leuchtende Landschaft widergespiegelt werden. Auf den Wink Christi sind die Brüder, vor allem der Jüngste, voll Eifer emporgesprungen. Ihre Antwort ist deutlich durch ihre Haltung ausgedrückt — die tiefste Ergebung, der feste, feurige Glaube der späteren Apostel Andrea und Simeon. — Die lebhaft-bewegte Szene, die so reich ist an anekdotenhaften Einzelzügen, verrät den Einfluß Carpaccios, der tiefe seelische Ausdruck der Personen den des Bellini. Der Schüler des Alvise Vivarini zeigt sich vor allem in der etwas steifen und eckigen Ausführung und in den scharfgeschnittenen Profilen. Aber den eigentlichen Charakter des Künstlers erkennen wir erst in der Darstellung des Hintergrundes, den er mit reizender Anmut und Frische, mit leuchtenden, prächtigen Farben gibt: auf den Hügeln sind Burgen und Ruinen verstreut, schmale Pfade schlängeln sich die Berge hinan, Felsen ragen aus dem Wasser heraus und verschwinden in duftender Ferne, Fischerboote beleben das ruhige Gewässer und an den Ufern erwarten angelnde Männer einen guten Fang. — Von dem gleichen Meister hängt ein ähnliches Bild vom Jahr 1515 in Wien. Unser Bild trägt die Jahreszahl MDX und die Bezeichnung M. Baxiti. Es hing ursprünglich auf dem Hochaltar von S. Andrea della Certosa.

Corrado Ricci



Francesco Guardi

(Venedig 1712—1793)

Blick auf S. Giorgio Maggiore

Leinwand; 69×93 cm

Venedig, Akademie

Unter den venezianischen Malern des 18. Jahrhunderts könnte man Fr. Guardi den Malerdichter bezeichnen. Kein anderer versteht es so wie er, gerade diese märchenhafte, eigenartige Schönheit Venedigs zu schildern. Mit wahrer innerer Freude betrachtet man seine Bilder, die den zauberhaften unwiderstehlichen Reiz dieser Stadt so trefflich widergeben. Alles ist bei ihm Leben und Bewegung, alles flimmert und glitzert wie Perlmutter. Er braucht nicht die kleinliche Genauigkeit eines Canale, oder gar Bellotto, um doch klar und deutlich zu sein. Immer bringt er Neues in seinen Bildern: bald leichte Nebel, bald dunkle Gewitterwolken hinter grell von der Sonne beleuchteten Häusern, bald dunstige Fernsichten, in denen die Figuren sich allmählich auflösen. Er bringt es fertig, von einer langen Säulenhalle nur drei oder vier Bogen zu beleuchten, oder nur die kleine Ecke eines Palastes, als ob seine Schatten von den dahineilenden Wolken gebildet würden. Neben das dunkle Gold setzt er helle silberne Töne und daneben lauter flimmernde, glitzernde Farben, die so leuchten und funkeln wie die Muscheln des Meeres. Die kleinen Figuren seiner Bilder mit den weiten flatternden Gewändern, fast nur kleine Flecke, sind breit hingesetzt, mit größter Eleganz in ihrer Haltung. Kein anderer Künstler konnte es ihm hierin gleichtun. — Auf unserem Bilde sehen wir die Kirche S. Giorgio Maggiore. Ein heller Sonnenstrahl fällt auf die Kuppel und den hohen schlanken Campanile und läßt das Wasser des Canale Grande in tausend irisierenden Lichtern funkeln und blitzen. Die Gondelführer, in ihren verschieden bewegten, der Natur fein abgelauschten Haltungen, sind mit wunderbarer Frische und Sicherheit erfaßt: in dem kleinen weißen Fleck sieht man deutlich den Körper, der, nur mit einem Hemd angetan, das Ruder führt und die rhythmischen Bewegungen begleitet. In diesen unscheinbaren Punkten erkennt man den Signore und den Facchino, ja, man meint ihre Rufe zu hören und ihre Stimmen unterscheiden zu können. — Rechts sieht man die Giudecca mit der Kirche Il Redentore. Und in nebliger Ferne verlieren sich Menschen und Gondeln. — Aus derselben Sammlung Lebvre, aus der unser Bild in die Akademie kam, stammen noch zwei andere, gleich große Gemälde Guardis, die sich jetzt in Wien befinden; das eine stellt die Piazza S. Marco dar, das andere die Kirche S. Maria della Salute.

Corrado Ricci



Pietro Falca, gen. Longhi

(geb. in Venedig 1702, gest. 1785)

Der Zahnarzt

Leinwand; 59×47 cm

Venedig, Akademie

Der venezianischste aller Maler Venedigs ist sicher Pietro Longhi mit seiner gefälligen, fröhlichen, leichten, geschwätzigen, aber unschädlichen und amüsanten Art zu erzählen. Er hat nicht die Phantasie eines Watteau, die zwischen Frivolität und Romantik schwankt, noch die raffinierte, kokette, fast manierierte Grazie eines Chardin, Lancret oder Boucher. Und doch gehört er in diese Reihe der Genremaler, die gleichsam mit dem Pinsel die Chronik ihrer Zeit niederschrieben. Obwohl er die Trachten, die Feste, die Frauen, das ganze venezianische Leben der damaligen Zeit in der üppigsten, malerischsten Gestalt immer vor Augen hatte, blieb er ein einfacher, gutmütiger, ja fast ungeschickter Kopist der Wirklichkeit, ohne ihr ein individuelles Gepräge geben zu können. Aber er meint es ernst und wird nie unangenehm. — Bei seinem Vater, einem Silberschmied, hatte er angefangen zu arbeiten, und daraus erklärt sich seine Vorliebe für Detailarbeit. Mit großer Sorgfalt und Liebe gibt er die vielen kleinen Gegenstände in seinen Innenräumen. Eine Zeitlang arbeitete er auch mit Spagnuolo und daher rührt wohl seine Fähigkeit, die Bilder geschickt und frei zu komponieren. — Aber er bleibt immer der oberflächliche Maler des damaligen Lebens in Venedig, das wir zur Genüge kennen durch die herrlichen Werke des Carlo Goldoni. Longhi gibt uns nur die äußere Schale, poliert, rosig und duftend, nur eine leichte frivole Grazie, ohne einen Hauch von Ironie, oder gar satirischen Absichten, nicht einmal ein Fünkchen Bosheit. — Wie heiter und harmlos ist unser kleines Bildchen — übrigens eines seiner besten — trotz all der Medikamente und Zahnschmerzen! Ganz unberührt bleiben die Zuschauer von den Schmerzen der Patientin und von ihrer jugendlichen Schönheit. Nicht einmal der verhungerte Operateur macht auf sie Eindruck, der, ganz eingehüllt in den langen Mantel, mit einer wirklich komischen Bewegung den Mund des jungen Mädchens aufhält. Er ist weitsichtig; aber trotz der Brille auf der Nase muß er den Kopf noch weiter weg halten, um besser sehen zu können. Und diese Geste ist so drollig, so naturwahr, daß man wirklich meint, sie sei nach einer Momentaufnahme gemacht. Und halb ängstlich, halb ergeben, schlägt das niedliche junge Mädchen ihre Augen auf. — Im Hintergrund auf den Regalen stehen die berühmten Fläschchen und Büchschen. Das kleine Bild der heiligen Familie über der Tür, das so auffällig hell beleuchtet ist, läßt den Verdacht aufkommen, daß der Sohn Allessandro hier mitgearbeitet hat.

Corrado Ricci



Francisco Goya

(1746—1828)

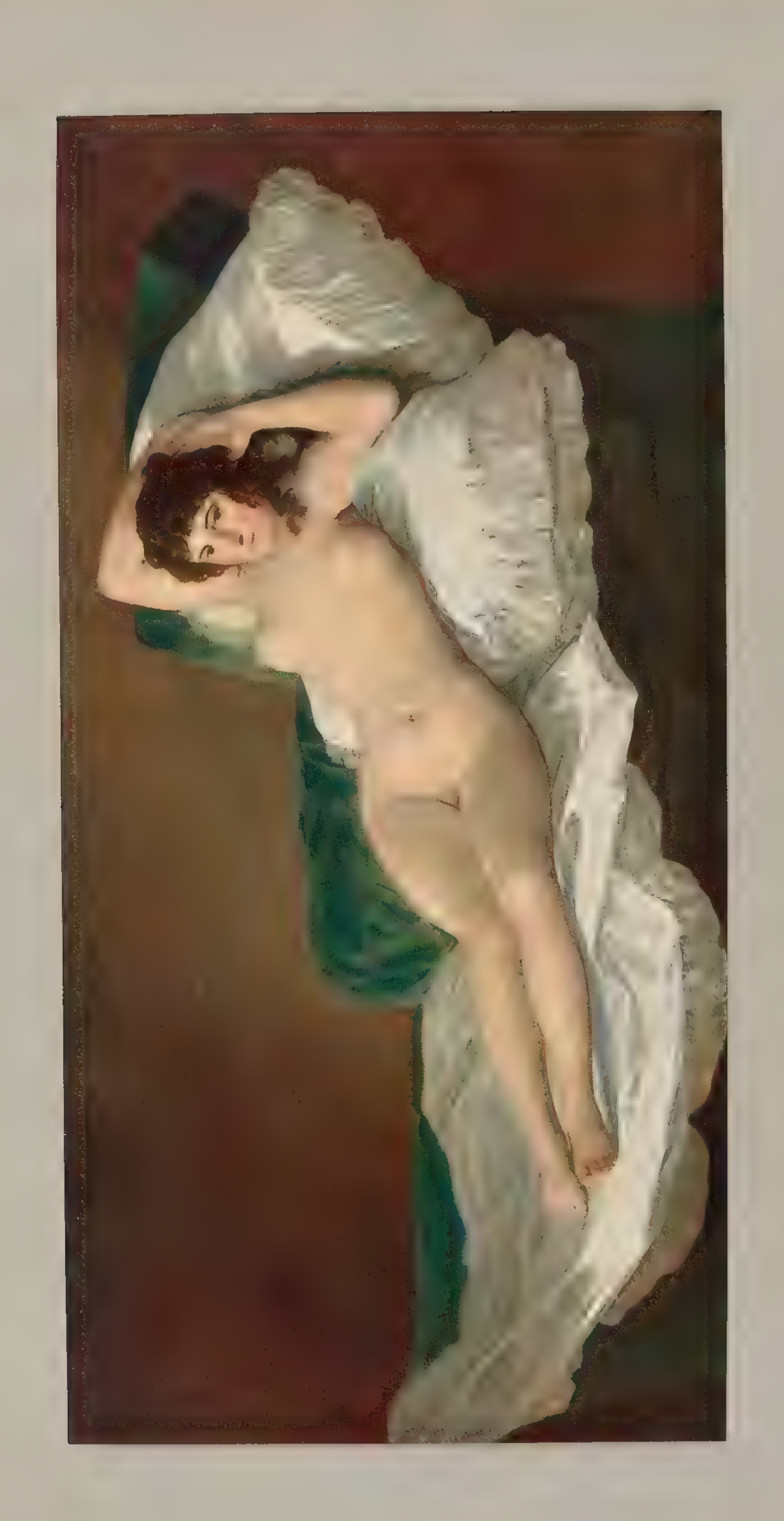
Die nackte Maja

Leinwand; 97×190 cm

Madrid, Prado

Dieses berühmte Gemälde führt seinen Namen einzig und allein daher, weil es in gewissem Sinn das Gegenstück zu dem Bild ist, darauf Goya die gleiche Persönlichkeit als Maja gekleidet dargestellt hat. Das Wort Maja besitzt zwei Bedeutungen im Spanischen: Man nennt so eine Person, die in ihrem ganzen Wesen, in ihrer Haltung, nicht zuletzt in ihrer Kleidung eine gewisse Freiheit und Unbekümmertheit zeigt, die mehr den unteren als den oberen Ständen eigen ist; man gebraucht diese Bezeichnung aber auch bei sehr geputzten Menschen. Da nun in den Zeiten Goyas alle sozialen Klassen eine große Vorliebe für die so malerischen, überaus reichen spanischen Volkstrachten zeigten, so nannte man alle, die derartige Kostüme trugen, Majo bezw. Maja. Für eine völlig unbekleidete Person ist das Wort also eigentlich nicht am Platz. Die Darstellung dieses nackten Weibchens nun, die auch nicht im geringsten obszön wirkt, sondern nur munteren Frohsinn, Schelmerei und Anmut atmet, zeigt Goya auf der vollen Höhe seines Könnens. Der Akt ist weit sorgfältiger studiert und durchgearbeitet als die meisten anderen Figuren Goyas. Das Kolorit ist ziemlich saftig und die Haupttöne geben eine höchst eigenartige Harmonie. Dieser Frauenakt zeigt alles andere als klassische Formen, von dem seit alters her erstrebten „Venus"-Ideal findet man hier auch nicht die Spur. Auf „göttliche Schönheit" will aber auch diese Maja gar keinen Anspruch erheben, sie ist nichts weiter als ein sehr gelungenes Stück Natur, in dem der Künstler all den Zauber und das Entzücken, all die Reize verkörpert hat, die ein derartiger lebensfroher, rassiger, graziöser spanischer Typ, eine solch exquisite spanische braunlockige Schönheit besitzt und ausübt. Vor solch verführerischem Zauber vergißt man leicht und gern die Mängel einer klassischen Proportion und Modellierung. — Eine Geschichte, eine Anekdote oder Legende, wie man will, ist mit diesem eigenartigen Bild verknüpft. Man weiß, daß es in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, sicher nicht vor 1796 ausgeführt worden ist. In dieser Zeit beschäftigte die Freundschaft, die eine Dame der höchsten spanischen Aristokratie, die Herzogin von Alba, mit dem Maler Goya verband, überaus stark die öffentliche Meinung. Man glaubte in den weiteren Kreisen des Volkes in diesen Beziehungen noch etwas Intimeres erblicken zu dürfen, als nur eine gute Freundschaft. Goya schuf in diesen Jahren verschiedene Bildnisse der genannten Dame, und man bemerkt deutlich, daß dem Künstler damals auch sonst dieser weibliche Typus mit dieser eigenartigen Schönheit, Anmut, Zierlichkeit und echt spanischem Wesen stark beschäftigte und ihn zu verschiedenen Schöpfungen inspirierte. Häufig findet man so diese Frauensgestalt in den Arbeiten Goyas aus dieser Zeit, vor allem in vielen seiner Caprichos und Zeichnungen. War es ein Phantasiegeschöpf, eine fixe Idee des Künstlers? War es der künstlerische Ausdruck seines von Liebe ergriffenen Temperamentes? Wer kann das wissen! In der Maja wiederholt Goya noch einmal diesen Typus, und die unleugbare Tatsache, daß der Kopf nicht recht mit der übrigen Figur zusammengeht, daß Kopf und Körper nicht ganz zusammenpassen, hat verschiedenen schon den Gedanken eingegeben, ob nicht Goya den Körper zum mindesten inspiriert von dem jener Dame gemalt hat, und daß er dann der Figur ein anderes Gesicht verlieh, um boshaften Bemerkungen aus dem Weg zu gehen. Für diese Ansicht lassen zich jedoch keine sicheren Beweise erbringen. — Mit ihren lebhaften dunklen Augen blickt das kapriziöse Persönchen all die Bewunderer an, die Generation auf Generation an ihr vorüberwandeln, während sie, in ihre Kissen zurückgelehnt, ewig bleibt, gleich einer schelmischen Sphinx und als ein eigenartiges Exempel des Genies Goyas.

A. de Beruete y Moret



Francisco Goya

(1776—1828)

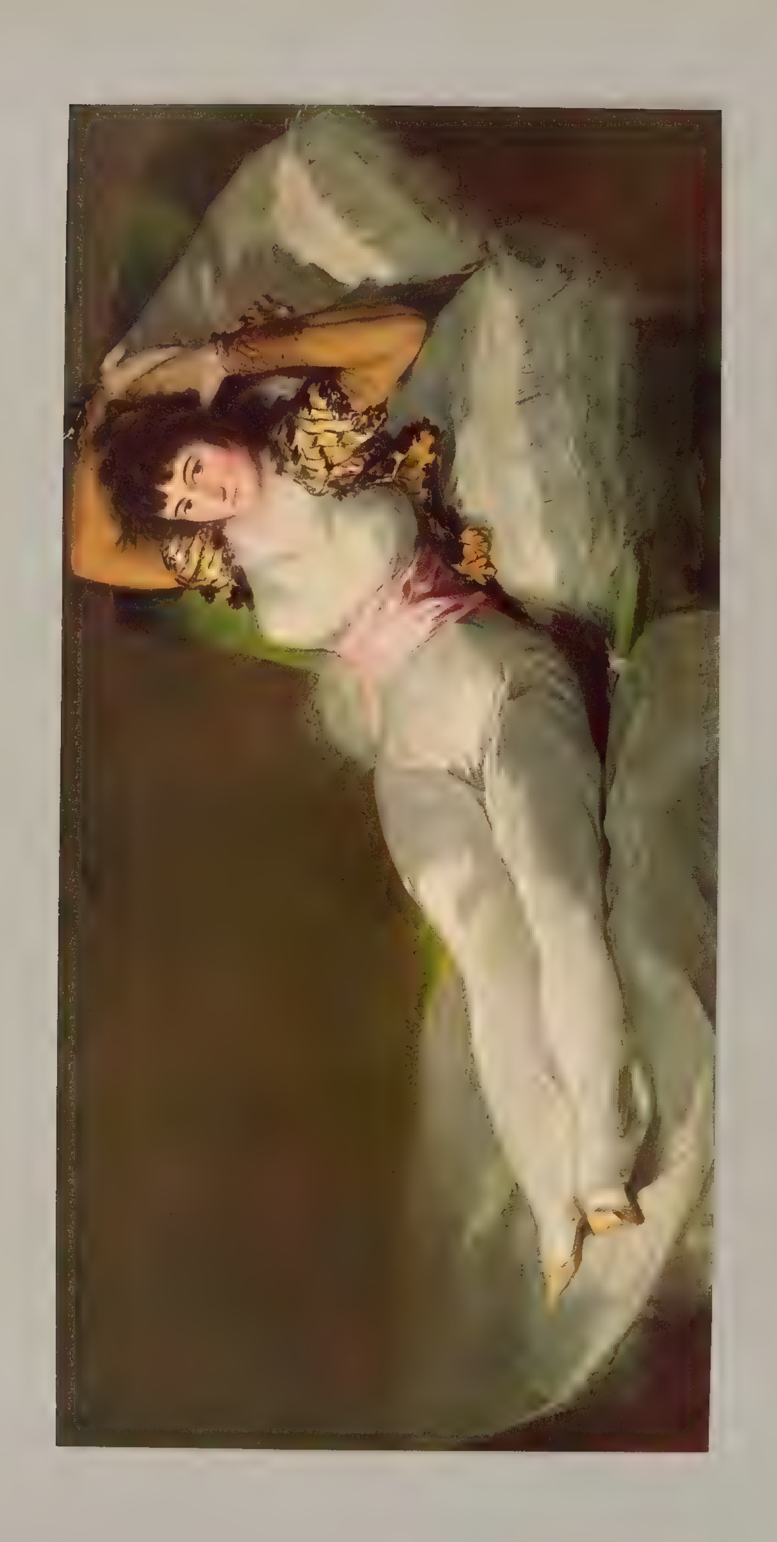
Bekleidete Maja

Leinwand; 95×190 cm

Madrid, Prado

Diese Frauengestalt, die als Maja gekleidet graziös auf einem Diwan mit schwellenden Polstern und Kissen ruht, besitzt die engsten Beziehungen zu dem unter dem Namen „Die nackte Maja“ bekannten Bild in der gleichen Sammlung. Die „Bekleidete Maja“ hat die gleiche Größe wie dieses andere Gemälde und auch das Modell scheint dasselbe zu sein. Man weiß, daß unser Bild in der gleichen Zeit, d. h. in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts von Goya gemalt wurde, und was die dargestellte Persönlichkeit anbetrifft, so gilt von ihr das nämliche, was zu dem Modell des anderen Bildes gesagt ist. Die Dame erscheint hier in dem Kostüm einer Maja, das in jener Epoche außerordentlich populär war. Die reiche Skala von Tönen, die das Bild auszeichnet, läßt es weit brillanter, farbiger wirken als das andere. Im übrigen jedoch steht es dem bewußten Gegenstück an künstlerischem Wert nicht unerheblich nach. Die Malerei ist im ganzen weniger markig und saftig, das Bild ist weniger durchgearbeitet, der Künstler hat es sich hier nicht allzu schwer gemacht. Vielleicht ist dieses Gemälde später entstanden, denn es liegt der Gedanke nahe, daß es Goya gemalt hat, um die Aktdarstellung zu verdecken. In jenen Zeiten war es eine nicht seltene Gepflogenheit, wenn jemand ein Gemälde mit einer nackten Figur oder einer etwas derben Darstellung besaß, dieses Bild durch ein anderes von gleicher Größe zu verdecken, das man dann im geeigneten Moment wegnahm, um das darunter befindliche Gemälde sehen zu lassen. Da wir hier nun zwei Bilder mit dem gleichen Gegenstand und von gleicher Größe vor uns haben, von denen das eine eine nackte Frau darstellt, darf man wohl annehmen, daß das Bild mit der „bekleideten Maja“ ursprünglich wohl den eben angedeuteten Zweck erfüllt hat. Die Köpfe sind fast völlig gleich, jedoch können wir nicht den restlosen Beweis dafür erbringen, daß sie nach dem gleichen Modell geschaffen sind. Der Ausdruck ist hier etwas weniger schelmig. Beide Gemälde sind vor nicht allzu langer Zeit aus der K. Akademie de S. Fernando in das Pradomuseum gelangt.

A. de Beruete y Moret



Diego Velazquez

(1599—1660)

Die Spinnerinnen

Leinwand; 220×289 cm

Madrid, Prado

Die „Spinnerinnen“ (las hilanderas) und „Die Hofdamen“ (las Meninas) sind beide charakteristischste und persönlichste Arbeiten, die Velazquez in der letzten Zeit seines Lebens geschaffen hat. Bei den „Spinnerinnen“ merkt man vor allem, daß der Künstler nicht wie gewöhnlich vorging und in seinem Atelier nach Berufsmodellen arbeitete, sondern daß er selbst an den Ort ging, der die Szene für sein Bild abgeben sollte, und nach der Natur, vor der Wirklichkeit seine Studien machte, die sich dann zu einem unübertroffenen realistischen Meisterwerk zusammenschließen sollten. — Der Meister führt uns in einen Arbeitsraum, wo verschiedene Spinnerinnen tätig sind. In dem kleinen Saal, den man im Hintergrund erblickt, entwickelt sich eine ganz andere, von der ersten unabhängige Szene. Drei Damen suchen Teppiche aus und betrachten gerade einen Gobelin, der an der Wand aufgehängt ist und einen mythologischen Gegenstand behandelt. — Das Bild ist durch den Gegensatz in den beiden dargestellten Handlungen sowohl wie den Kontrast in der Beleuchtung der beiden Räume, durch die Komposition der verschiedenen Gruppen, den Reichtum der Töne, das Spiel von Licht und Schatten, vor allem aber durch die verblüffende Darstellung des Lebens, durch die Wirklichkeit, die Wahrhaftigkeit des Ganzen eine der eigenartigsten Schöpfungen des Velazquez. Wie im ganzen so hat auch im einzelnen sich der Meister hier selbst übertroffen. Die Rückenfigur der Spinnerin rechts im Vordergrund ist ein wahres Wunder an Zeichnung, Plastik und Farbe. — Die hier dargestellte Teppichfabrik ist die Königliche Manufaktur, bekannt unter dem Namen Fabrica de Santa Isabel. Durch ihren künstlerischen Charakter wie durch ihre Beziehung zum Hof wird sie Velazquez wohl häufig besucht haben. Unzweifelhaft hat er so bei einem seiner Besuche die Anregung zu unserem Gemälde erhalten. Es ist nur sehr zu bedauern, daß es mit dem Erhaltungszustand des Bildes nicht aufs allerbeste bestellt ist. Wahrscheinlich hat es bei einem Brand des Madrider Alcazar Schaden gelitten. In dieser Hinsicht ist das Gemälde glücklicherweise eine Ausnahme unter den Werken des Velazquez, die sonst ausgezeichnet erhalten sind und durch die Frische und Leuchtkraft ihres Kolorits eher eben aus dem Atelier gekommen als vor mehr denn zweieinhalb Jahrhunderten entstanden erscheinen.

A. de Beruete y Moret



Diego Velazquez

(1599—1660)

Villa Medici in Rom

Leinwand; 44×38 cm

Madrid, Prado

Velazquez hat diese Landschaftsstudie in Rom während seiner ersten italienischen Reise 1630 gemalt. Er wohnte in der Villa Medici und machte in dem Garten dieser Villa einige Studien nach der Natur, wozu auch unser Bild gehört. Man sieht zwar nur eine unbedeutende Architektur, einige Zypressen und einige rasch skizzierter Figuren, aber das Ganze gibt uns trotz seiner Schlichtheit und Anspruchslosigkeit eine ausgeseichnete Vorstellung von der Art wie der Künstler die Natur, die Landschaft auffaßte und behandelte. In dieser Hinsicht darf man Velazquez als einen Vorläufer der modernen Pleinairmalerei betrachten. Die vorherrschenden Töne in dem Gemälde sind ein mehr oder weniger starkes Silbergrau und Grün, die eine höchst delikate Harmonie bilden. Man erkennt hier gut den bedeutenden Fortschritt, den der Künstler in kurzer Zeit gemacht hat, denn noch wenige Jahre vorher behandelte er die Landschaft in ganz konventioneller Weise, getreu der Überlieferung, die ihm in Sevilla beigebracht worden war. Auch in der Technik zeigt sich die rasche Entwicklung des Malers, dessen Arbeiten nun nichts mehr von der etwas harten und steifen Art seiner ersten Zeit besitzen. Nun wird alles schmiegsamer, ohne die Sicherheit und Fertigkeit einzubüßen, und der Künstler steuert mit vollen Kräften auf die ganz vereinfachte, meisterliche Technik zu, die keinen kleinen Teil seines Ruhmes bildet.

A. de Beruete y Moret



P. P. Rubens

(1577—1640)

Der Liebesgarten

Leinwand; 199×379 cm

Madrid, Prado

Rubens, der als Maler wie als Diplomat Hochgeschätzte und Vielbegehrte, Rubens, der verwöhnte Liebling der Höfe von Madrid, Paris und London, wußte in seiner Vaterstadt Antwerpen wie ein Fürst zu residieren, vor allem, seitdem er 1630 die erst 17 Lenze zählende Helene Fourment als Gattin heimgeführt hatte. Diese üppige, blonde Frau verkörperte für den Meister nicht nur sein Ideal von weiblicher Anmut und Schönheit, wurde nicht nur zum Mittelpunkt seiner Kunst, zum immer und immer wieder verherrlichten Modell — die schöne Helene war auch die strahlende Sonne, die Rubens' Festen erst den rechten Glanz verlieh. Besser vielleicht als alle Berichte über die rauschenden Festlichkeiten, die des Meisters Haus mit schönen Frauen und eleganten Kavalieren belebten, seinen weiträumigen, wohlgepflegten Park mit frohem Lachen erfüllten, gibt uns ein Werk von Rubens' eigner Hand einen Begriff davon, wie der Meister galante Feste gefeiert wissen wollte, welche Melodie er über das alte Thema „Wein, Weib, Gesang“ am liebsten baute: Es ist der sogenannte „Liebesgarten“, der uns in diese Dinge Einblick gewinnen läßt. Zweimal hat Rubens diesen Vorwurf behandelt. Einmal in der um 1635 entstandenen „Conversacion à la Mode“ bei Baron Edmund v. Rothschild in Paris (die aus dem Besitz des Herzogs von Pastrana stammt), daran sich eine Reihe von nicht eigenhändigen Repliken anschließen, z. B. die in Dresden; dann ungefähr zwei Jahre später in dem größeren Exempar der Pradogalerie. Das Madrider Bild wirkt viel glänzender, lichter, noch freier und lockerer in der Malweise als das Pariser Stück; dieses wiederum eleganter, diskreter als das Madrider. Schon der Unterschied in der Wiedergabe der Brunnenfigur rechts ist für das Wesen der beiden Bilder bezeichnend. Statt der schlanken, stehenden Frauengestalt des Pariser Bildes hat Rubens in dem Madrider Exemplar eine volle, ganz seiner sonstigen Art entsprechende Frauengestalt gewählt, deren üppige Formen noch besonders dadurch hervortreten, daß sie auf einem Delphin reitend dargestellt ist und nach ihren Brüsten greift. Auch die viel stärker rustizierte Säule des Madrider Bildes charakterisiert deutlich den lauteren Ton, die lärmendere Stimmung dieses Exemplares. Rubens' Pinsel hat hier wieder eine wahre Orgie gefeiert; ein prasselndes Farbenfeuerwerk von berauschender Schönheit leuchtet dem Beschauer entgegen. Nicht mit Unrecht nennen die Franzosen dieses Bild „La société elegante“, denn es gibt wenig Arbeiten von Rubens, die von solcher Eleganz sind, und unwillkürlich denkt man bei diesen kosenden Paaren, diesen gepflegten Kavalieren und den in köstliche Stoffe, in genuesischen Samet, französische Seide, Brokat und Brüsseler Spitzen gekleideten Damen, die sich gleich Schäfer und Schäferinnen des Rokoko auf dem Rasen lagern, an den unübertrefflichen Schilderer galanter Feste, an den Schöpfer der Conversacions der Wallace Collection und der Einschiffung nach Cythere, an Watteau, und erkennt aufs neue dessen starken Zusammenhang mit der vlämischen Kunst.

August L. Mayer



Francisco Goya

(1746—1828)

Die Familie Karls IV.

(Mittelgruppe)

Leinwand; 280×336 cm

Madrid, Prado

Unter den Schöpfungen Goyas gilt dieses Gemälde als sein bedeutendstes Werk. In der Tat bemerkt man, daß hier der Künstler sich besonders angestrengt hat mit dem Ergebnis, daß er wirklich etwas ganz Außergewöhnliches zustande gebracht hat, was ihn auf der höchsten Höhe seiner Kunst zeigt. — Im Oktober 1799 erlangte Goya die Stelle des ersten pintor de Camara, die mit einem Gehalt von 50000 Realen verbunden war. Als Dank für die Huld des Monarchen und um sich des Postens würdig zu erweisen, der ihm zuteil geworden war, führte Goya im folgenden Jahr 1800 dieses Gemälde mit der gesamten königlichen Familie aus. Diese königlichen Modelle porträtierte Goya zunächst in Einzelstudien, um möglichst mit diesen Persönlichkeiten vertraut zu sein, die auf dem großen Gemälde verewigt werden sollten. Von diesen Porträtstudien, Köpfe auf rotgrundierter Leinwand gemalt, besitzt einige das Pradomuseum; andere sind in verschiedene Privatsammlungen gelangt. Alle gehören zu den erlesensten Arbeiten des Künstlers. Damals hatte freilich der vierundfünfzigjährige Meister bereits die volle Reife seiner Kunst erlangt. — Nach diesen Vorstudien malte er dann die 14 Personen in Lebensgröße. Es ist schlechterdings unmöglich, vor dem Gemälde eines spanischen Malers, das ein Gruppenbild einer königlichen Familie in einem Salon des königlichen Schlosses wiedergibt und außerdem das Bildnis des Künstlers selbst bei der Arbeit enthält, sich nicht jenes Wunderwerkes des Velazquez zu erinnern, das unter dem Namen „Las Meninas" bekannt ist und eine ähnliche Szene wiedergibt. Man bemerkt, daß Goya bei der Arbeit an seinem Werk etwas an das Gemälde seines großen Vorgängers gedacht hatte, daß er aber auch mit aller Gewalt jede Ähnlichkeit, jeden Anklang zu vermeiden suchte. Trotzdem besteht zwischen beiden eine gewisse Ähnlichkeit. Der Vergleich zwischen beiden ist für Goya nicht besonders günstig. Die „Familie Karls IV." ist in ihrer Komposition wenig glücklich. Alle diese stehenden Figuren, diese Reihe von Vertikalen, die eine etwas gewaltsame einfache Gruppe bilden sollen, wirken ziemlich gewöhnlich. Es ist eine Reihe von Personen, die zum Maler gegangen sind, damit er sie porträtiere, und nichts mehr. Dies ist das, was an dem Gemälde vielleicht zu tadeln ist. Im übrigen verdient es uneingeschränktes Lob. Goya ist zweifelsohne der größte Kolorist unter allen spanischen Malern. In dieser Eigenschaft hat er sich hier selbst übertroffen. Ohne jedweden Vorgänger in dieser Art, mit niemand anderem vergleichbar, hat er hier seinen Kolorismus auf die höchste Stufe der Vollendung geführt: die Fleischtöne, die roten und blauen Farben der Gewänder, das Silber und Gold der Uniformen, alle Farben, die ein Kolorist sich nur erträumen kann, sind hier zu einer fast magischen Symphonie vereinigt. Dazu sind hier eine Reihe der schwierigsten maltechnischen Fragen in einer so vollkommenen Weise gelöst, daß dieses Werk für alle Maler ein Gegenstand höchsten Respektes, größter Bewunderung und lautester Begeisterung ist. — Im Mittelpunkt des Gemäldes erblickt man den König Karl IV. und seine Gattin Maria Luisa von Parma, zwischen beiden die graziöse Gestalt des kleinen Infanten D. Francisco de Paula Antonio. Zur Rechten des Königs steht sein Bruder, der Infant D. Antonio, der Prinz D. Luis de Parma und dessen Gattin Maria Luisa mit einem Kind auf den Armen, ferner die Infantin Doña Carlota Joaquina, von der man jedoch nur den Kopf erblickt. Links steht die Infantin Doña Maria Isabel, die die Königin mit der Rechten umfängt, die Infantin Maria Antonia, die alte Infantin Maria Josefa; dann mehr im Vordergrund der älteste Sohn des Königspaares Don Fernando (später Fernando VII.) und hinter ihm sein Bruder, der Infant D. Carlos Maria Isidro. Hinter der linken Hauptgruppe erblickt man im Dämmerlicht des Hintergrundes den Kammermaler selbst, Goya, der vor seiner Leinwand stehend zn arbeiten scheint. — Für die spanische Geschichte ist dieses Gemälde nicht ohne Interesse. Denn es sind hier mit großem Realismus eine Reihe von Persönlichkeiten porträtiert, die in die traurigen politischen Ereignissen, die sich einige Jahre nach der Entstehung des Gemäldes abspielten, als Hauptaktoren verwickelt werden sollten.

A. de Beruete y Moret



Diego Velazquez

(1599—1660)

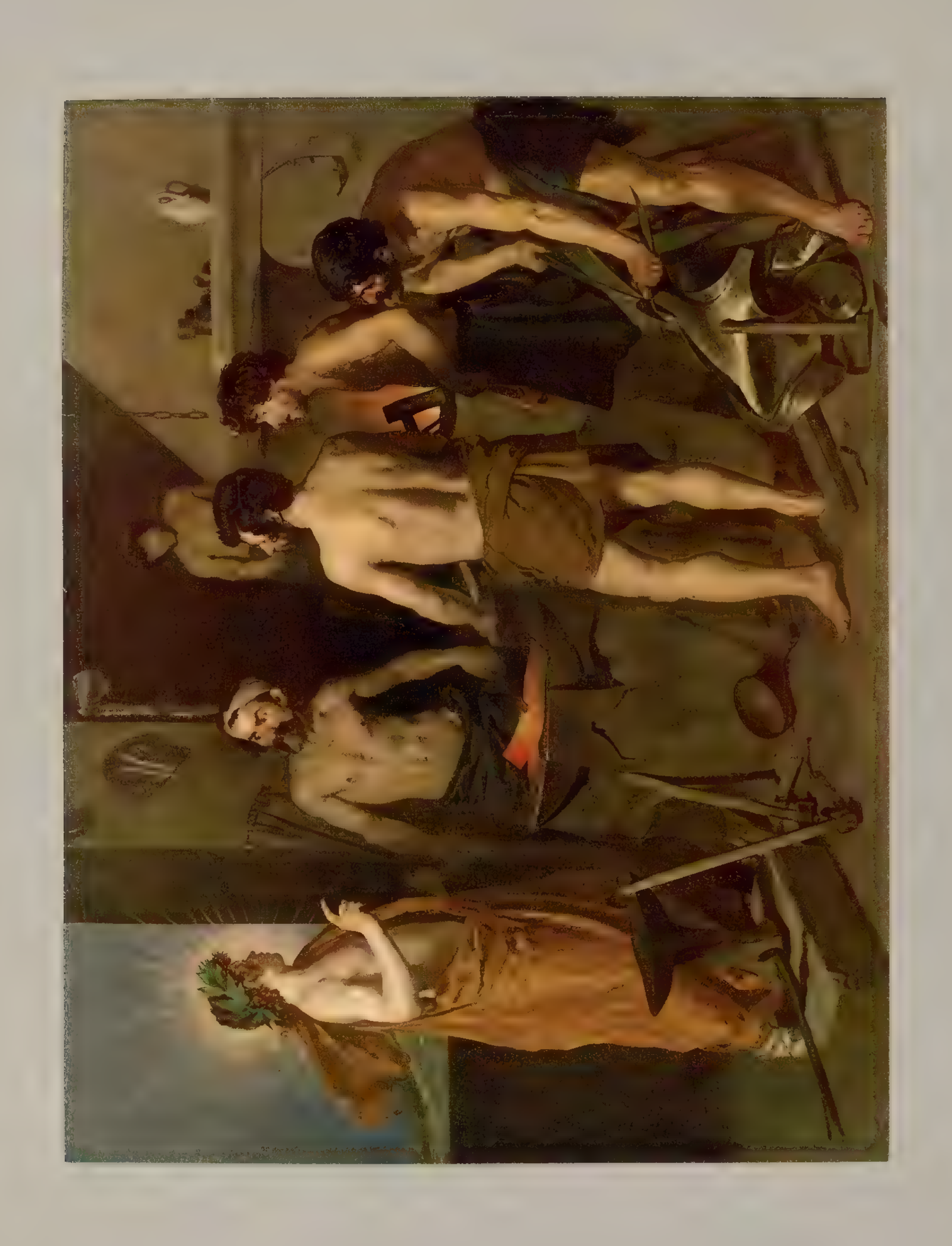
Die Schmiede des Vulkan

Leinwand; 223×290 cm

Madrid, Prado

Dieses Gemälde des Pradomuseums wie die Darstellung des „bunten Rockes Josephs" im Eskorial sind die beiden bedeutendsten Werke, die Velazquez während seiner ersten italienischen Reise 1630 in Rom ausgeführt hat. Nach seiner Rückkehr nach Spanien überreichte er sie seinem königlichen Herrn und Gönner Philipp IV. Unser Gemälde, das unter dem Namen „Die Schmiede des Vulkan" bekannt ist, gibt jene Szene aus der antiken Mythologie wieder, da der junge Apollo in die Schmiede des Vulkan eintritt, um diesem Gott den Ehebruch seiner holden Gattin Venus mit dem Kriegsgott Mars zu berichten. Vulkan, wie aus allen Wolken gefallen, unterbricht seine Arbeit und steht gleich seinem ruhigen Gesellen erstaunt mit offenem Munde da. Velazquez, der bis dahin Werke ganz anderen Charakters geschaffen hatte, wollte in diesem Werk, das in Rom inmitten so vieler klassischer Schöpfungen entstand, zweifelsohne seine großen Kenntnisse in der Anatomie beweisen. Darum schuf er diese mythologische Szene, die weniger ein tiefes Verständnis der klassischen Regeln als seine vollendete Meisterschaft in der Wiedergabe des Nackten enthüllt. Man bemerkt bereits hier, welch wohltätigen Einfluß diese italienische Reise auf die künstlerische Entwickelung des Meisters ausgeübt hat. Man erkennt unschwer die größere Freiheit, die lebhaftere Bewegung in seinen Figuren, das luftigere des Ganzen, die Transparenz in den Schatten, die ausgeglichenere Lichtbehandlung und die etwas grauere Gesamthaltung. In einem Wort: das Bild bedeutet einen großen Fortschritt. Aber zur reifen Meisterschaft fehlte doch noch einiges. Man bemerkt bei aufmerksamem Studium des Bildes, daß die Gestalt des Vulkan von Velazquez selbst übermalt worden ist und zwar in den letzten Jahren des Künstlers, denn es offenbart sich hier eine Freiheit in der Technik, eine Meisterschaft der Malerei, die Velazquez erst in seinem letzten Dezennium erreicht hat. Besondere Beachtung schenke man der Verwertung und Behandlung der verschiedenen Lichtquellen in diesem Gemälde: das Tageslicht, das aus dem weiten Fenster im Hintergrund eindringt, das Licht der Flamme der Schmiedeesse, und endlich der himmlische Schein, den der göttliche Apoll ausstrahlt.

A. de Beruete y Moret



Domenico Theotokópuli
gen. El Greco
(1548—1614)

Die Ausgießung des hl. Geistes

Leinwand; 275×127 cm
Madrid, Prado

Der Stil derjenigen Gemälde, die Greco in seinen letzten Lebensjahren geschaffen hat, zeichnet sich nicht durch besonders definierbare Eigenschaften aus, und doch lassen sich die Arbeiten Grecos aus dieser spätesten Periode unschwer von denen der vorangehenden Zeit unterscheiden. Es kommt dies daher, daß der Künstler gerade in jenen letzten Jahren all die überaus persönlichen, besonderen Eigenschaften seiner Malerei noch stärker als vorher betont, man darf sogar sagen, übertreibt. Die Technik ist noch lockerer, freier als die der vorangegangenen Jahre, die Unkorrektheiten in der Zeichnung treten noch mehr hervor, alles muß sich dem Geist, dem Ausdruck unterwerfen. Es scheint beinahe, als ob alles Materielle, all das Erlernte, die Routine ihm lästig geworden wären und er nun nur noch durch den Gedanken und Kraft nervöser Impulse schöpferisch tätig sein wolle. Er flieht alles Konventionelle, in der Komposition sowohl wie in der Haltung seiner Figuren, im Ausdruck, in der Zeichnung, im Kolorit, in allem. Man sieht, daß er einzigartig sein, an niemanden erinnern will . . . Und er erreicht es. Diese Gruppe der hl. Jungfrau mit den Aposteln, die der Gnade der Ausgießung des Heiligen Geistes zuteil wird, gehört zu jenen ganz eigenartigen, einzigartigen grandiosen Spätwerken des Meisters, die all die Vorzüge seiner Kunst offenbaren, ohne die letzten Extravaganzen seines ungestümen Temperamentes zu besitzen.

A. de Beruete y Moret



Vicente Juan Macip

genannt Juan de Juanes

(1507—1579)

Das heilige Abendmahl

Holz; 116×191 cm

Madrid, Prado

Der spanische Osten hat von jeher nicht nur in wirtschaftlichen, sondern auch in engeren künstlerischen Beziehungen zu Italien gestanden. Dies kam vor allem daher, daß spanische Fürsten auf italienischen Herrschersitzen — geistlichen wie weltlichen — thronten, wie z. B. das Haus Aragon zu Neapel und das Geschlecht der Borja (Borgia) zu Rom. In der Valencianer Kunst macht sich seit dem Beginn des Cinquecento oberitalienischer Einfluß besonders stark bemerkbar. Dieser Einfluß ist bis in das 17. Jahrhundert hinein rege geblieben und die bedeutendsten Valencianer Meister sind ihm unterworfen gewesen: Juan de Juanes, der Leonardo sehr viel verdankt, Ribalta, der Correggio stark auf sich wirken ließ und Ribera, auf dessen Stilwandlung Correggio und Veronese einen entscheidenden Einfluß ausübten. — 1506 schufen Ferrando Yañez del Almedina und Ferrando de los Llanos die Gemälde des Hochaltars der Valencianer Kathedrale und erwiesen sich hier als ganz hervorragende Schüler Leonardos. Den Einfluß des Leonardokreises offenbart aber nicht minder der Künstler, den man den „Raffael Spaniens“ zu nennen pflegt: Juan de Juanes. Diesen Epitheton kann man für den Meister nur gelten lassen, wenn damit ausgedrückt werden soll, daß er am meisten vor allen spanischen Künstlern jener Zeit dem Ideal der klassischen italienischen Malerei nahegekommen ist. Vicente Juan Macip, oder wie man ihn gewöhnlich nennt, Juan de Juanes stammte aus vornehmem Valencianischen Geschlecht und wurde zwischen 1505 und 1507, wie vermutet wird, zu Fuente de la Higuera geboren. Daß er in Italien studierte, scheint sicher zu sein. Genauere Daten über seine Tätigkeit besitzen wir leider nur aus seinen letzten Lebensjahren. Seit 1578 war er in Bocaicente mit der Ausführung der Hochaltargemälde für die dortige Pfarrkirche beschäftigt. Doch er starb vor der Vollendung dieser Arbeit am 21. Dezember 1579. — Leonardos Einfluß zeigt sich am deutlichsten in der koloristisch sehr reizvollen „Himmelfahrt Mariä“ des Valencianer Museums, seiner „Madonna mit der Verlobung der hl. Agnes und des hl. Agnesius“ ebenda — ein Werk, ebenso reizvoll durch die verschiedenen Gruppen wie die Lieblichkeit der Landschaft, die Anmut der Frauengestalten und das Sfumato der Köpfe — weiterhin in den verschiedentlich vorkommenden überaus edlen „Erlöser“darstellungen sowie in dem „hl. Abendmahl“ des Prado. Dieses in Spanien sehr populäre Bild gehörte angeblich als Predellenstück zu dem Hochaltar der Stephanskirche zu Valencia, dessen fünf große Tafeln von Karl IV. 1801 erworben wurden. Die großen Tafeln mit der Wiedergabe der Geschichte des heiligen Märtyrers offenbaren mehr als alle anderen Werke das spezifisch Valencianische in der Kunst des Juanes: kräftiger Realismus der Darstellung, stark ausgeprägter Sinn für das Charakteristische, leidenschaftliches Temperament, religiöser Fanatismus. Die Abendmahlsdarstellung ist zwar ohne Leonardos berühmtes Fresko nicht gut denkbar, repräsentiert sich aber doch als eine Schöpfung, die durchaus eigenartig genannt zu werden verdient, ja noch mehr, zu den besten Darstellungen dieses Themas in jener Zeit gehört. Das Spanische, genauer gesagt, das Valencianische verrät sich auch hier in der außerordentlichen Dringlichkeit der Darstellung der religiösen Glut, die Werk belebt, und der scharfen Charakteristik der einzelnen Gestalten. Die Gebärde Christi, der die Hostie hochhebt, zeigt übrigens, daß für Juanes ein ganz anderes Moment Ausgangspunkt seiner Darstellung war als für Leonardo. Bemerkt sei noch, daß der Calix die vielverehrte Reliquie des Valencianer Domschatzes wiedergibt, die aus dem Kloster S. Juan de la Peña stammend für den wirklichen Kelch Christi gilt.

August L. Mayer



José Antolinez

(1639—1676)

Ekstase der hl. Magdalena

Leinwand; 205×163 cm

Madrid, Prado

Von den Größen der Madrider Malerschule des 17. Jahrhunderts stammen die allerwenigsten aus Madrid selbst. Ein beträchtlicher Teil kam aus dem Süden, so vor allem der berühmteste Madrider Meister: Velazquez, der ja in Sevilla, der schönen Stadt am Ufer des Guadalquivir das Licht der Welt erblickt hat. Zu den Landsleuten des Velazquez nun, die sich eine angesehene künstlerische Stellung in der Hauptstadt Spaniens zu erwerben wußten, gehört vor allem José Antolinez. Dieser Meister, der mit kaum 37 Jahren 1676 einem hitzigen Fieber erliegen sollte, hat uns zwar nur eine kleine Anzahl von Werken hinterlassen; sie alle aber sind koloristisch in höchstem Maße reizvoll. D. José Antolinez scheint als Mensch nicht gerade sehr angenehm gewesen zu sein. Er besaß eine gehörige Portion Einbildung und kritisierte in gleicher Weise seinen Lehrer Francisco Rizi wie den großen D. Juan Carreño und seine Mitschüler. Vor Velazquez scheint er aber doch den nötigen Respekt besessen zu haben. Das große, überaus flott gemalte Genrebild des Antolinez in der Münchner Alten Pinakothek, „Der arme Maler", zeigt in der Lichtbehandlung deutlich den Einfluß der „Meninas". Das früheste uns bekannte signierte Bild des Antolinez, der „Christus am Ölberg" im Bowesmuseum zu Barnard Castle von 1665, offenbart bereits die große malerische Begabung des Meisters. Einen guten Teil seiner Berühmtheit scheint Antolinez aber der drei Jahre später entstandenen „Purisima Concepcion" der Münchner Alten Pinakothek zu verdanken, denn er mußte dieses schwungvolle Werk verschiedentlich wiederholen. Mit die reifste Leistung des Künstlers dürfte die „Ekstase der hl. Magdalena" im Prado sein. Der breite Vortrag und die Vorliebe für tiefe, volle Farbtöne verbindet Antolinez mit Cerezo, doch ist seine Malweise nicht ganz so locker und flaumig wie die des Meisters von Burgos. Vielfach wurde José Antolinez bis in die jüngste Zeit mit seinem Neffen verwechselt, dem Sevillaner Rechtsanwalt Francisco Antolinez. Selbst signierte Werke des D. José gingen auf dessen Namen. Und doch liegt der Unterschied zwischen den beiden überaus klar auf der Hand. Wie die kleinen Darstellungen Franciscos aus dem Marienleben im Prado beweisen, war der Sevillaner Advokat nicht mehr als ein leidlicher Dilettant, der ganz unter Murillos Einfluß stand. Von der „Ekstase der Magdalena" besitzt die kgl. Galerie in Bukarest eine Variante, die viel flauer ist als das Madrider Bild. — Wie die Legende erzählt, wurde die heilige Büßerin Magdalena täglich siebenmal von Engeln in die Lüfte erhoben. Die Darstellung dieser Szene war im barocken 17. Jahrhundert besonders beliebt, gab sie doch Gelegenheit zur Wiedergabe stürmischer Bewegung sowohl wie mehr oder weniger verblühter Frauenschönheit. Beides ist Antolinez in ausgezeichneter Weise gelungen. Seiner Heiligen sieht man noch die einstige große Schönheit an, doch durch die Kasteiung sind die Wangen eingefallen. Der leicht geöffnete Mund und die großen dunklen, fieberhaft weitgeöffneten Augen deuten den extatischen Zustand der Heiligen an. Dieser knochige Kopf mit den eben geschilderten Augen und dem wirren schwarzen Haar wirkt überaus rassig, zigeunerhaft. Interessant ist, daß Magdalena nicht wie die Gestalt auf dem Bild Riberas ein härenes Gewand trägt — der farbliebende Antolinez konnte es sich nicht versagen, seine Heilige in ein — leicht zerfetztes — Prunkgewand zu kleiden. Die Bewegung, den Zug nach oben hat der Künstler vorzüglich zum Ausdruck gebracht. Man spürt den Schwung, das Getragenwerden durch die Engel. Die Englein nun mit ihren dicken Stupsnasen und den starken Verkürzungen sind nicht minder gut erfaßt als die Hauptperson und meisterhaft im Bildganzen eingeordnet.

August L. Mayer



Tiziano Vecellio

(1477—1576)

Karl V. in der Schlacht von Mühlberg

Leinwand; 193 × 111 cm

Madrid, Prado

Es war im Januar des Jahres 1548, als der siebzigjährige Tizian von Venedig über die schnee- und eisbedeckten Alpen nach Augsburg reiste, um einem Wunsch seines mächtigsten Gönners, Karls V., nachzukommen. Der große Karl, der damals in der Stadt der Fugger und Welser Reichstag abhielt, stand auf der Höhe seiner Macht. Am 24. April 1547 hatte er den letzten bedeutenden Sieg errungen, die Schlacht bei Mühlberg gewonnen. Als Sieger von Mühlberg nun sollte der Malerfürst von Venedig den alternden Karl malen. Im April 1548 saß der Kaiser zu dem Bild, das zu den besten Schöpfungen Tizians und den großartigsten Reiterbildnissen aller Zeiten gehört. Wie der ergrauende, schwermütige Monarch an jenem Frühlingsmorgen in seiner goldverzierten Rüstung aus polnischem Stahl (die heute noch im Kgl. Zeughaus zu Madrid zu sehen ist), die rote Feldbinde mit den goldenen Streifen (die Farben des Hauses Burgund) über der Brust in die Schlacht geritten war und die gefährliche Elbfurt durchquert hatte, so bannte ihn Tizian auf der Leinwand fest. Doch was wir vor allem bewundern, ist nicht die historische Treue der Wiedergabe, sondern die vollendete Kompositionskunst des greisen Meisters und die Glut seiner Farbe. Man atmet mit dem einsamen Reiter die Morgenluft, man sprengt mit dem Feldherrn aus dem Waldesdunkel auf das im ersten Tageslicht sich ausbreitende Feld und fühlt ein sich rasch nahendes großes Ereignis. Die vorgestreckte Lanze des Herrschers verstärkt den Eindruck des unaufhaltsamen Vorwärtseilens, und die unerschütterliche Ruhe des melancholischen Fürsten läßt jeden Zweifel schwinden, daß er der Sieger sein wird. Dunkelglühend ist das Kolorit, verhalten leuchtet das Rot des Helmbusches, der Binde und der Schabracke. Und dieses Verhaltene erhöht noch den Eindruck der Spannung, den dieses Werk ausübt. Gewissermaßen als Gegenstück zu diesem kriegerischen Porträt malte Tizian dann den Kaiser in schlichtem schwarzen Gewand — das bekannte Bild der Münchner Alten Pinakothek. Und neben diesen bedeutungsvollen Werken fand der Künstler in Augsburg noch Zeit, mehr als siebzehn weitere Bildnisse von hochgestellten Persönlichkeiten zu malen. Unter den Porträtierten befand sich auch derjenige Fürst, dem der Tag von Mühlberg die unglückseligste Stunde seines Lebens heraufgeführt hatte: der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen. Tizians Reiterporträt Karls V. sollte für alle späteren ähnlichen Darstellungen von derselben klassischen Bedeutung werden wie die Reiterstatue Marc Aurels auf dem römischen Kapitol für die späteren Reiterdenkmäler. Rubens und Velazquez vor allem haben darauf zurückgegriffen. Wenn man aber den späteren Meistern den Vorwurf macht, sie hätten das Meisterwerk Tizians nicht erreicht, so vergesse man nicht, daß dem Adel das vornehme Maßhalten der Renaissance in dem lauten 17. Jahrhundert geschwunden war, daß man, sogar an dem sonst so zurückhaltenden Madrider Hof, beim Reiten selbst wie infolgedessen dann auch bei Reiterporträts ein stärkeres Paradieren, mehr Pose, mehr äußerliche Brillanz verlangte.

August L. Mayer



Diego Velazquez

(1599—1660)

Der Infant D. Balthasar Carlos als Jäger

Leinwand; 191 × 103 cm

Madrid, Prado

Dieses Porträt, das den Infanten D. Balthasar Carlos als Jäger im Alter von sechs Jahren darstellt und demgemäß 1635 entstanden ist, war ursprünglich mit zwei weiteren Bildnissen, die den König Philipp IV. und dessen Bruder, den Infanten D. Fernando de Austria gleichfalls im Jagdkostüm wiedergeben, für das Jagdschlößchen „Torre de la Parada" in der Nähe des Pardo bei Madrid bestimmt. Die drei Porträts zeigen im Hintergrund verschiedene Partien dieses prachtvollen, breit dahingelagerten Pardoberges, der mit seinen Jahrhunderte alten Steineichen reich ist an Schluchten und Klüften, aber arm an fruchtbarem Boden, und rückwärts begrenzt wird durch jene unter dem Namen Sierra de Guadarrama bekannte Gebirgskette, deren fast ständig mit Schnee bedeckte Gipfel im Licht der Sonne Kastiliens erstrahlen. Es ist eine höchst eigenartige Landschaft, wie man sie selten wiederfindet. Velazquez hat es verstanden, ihren koloristischen Zauber wie ihre leicht melancholische Poesie trefflich zu interpretieren und häufig für seine Porträthintergründe sich zunutze zu machen. Er kannte sich gut in diesem Stück Natur aus, das er stets von den Fenstern des Madrider Alcazar aus erblickte und ständig bei seinen Reisen nach dem Eskorial oder dem noch näher liegenden Schloß Pardo, wohin ihn sein Amt als Hofmarschall ja häufig führte, durchstreifte.

A. de Beruete y Moret


ÆTAT. SVÆ VI

Alonso Cano

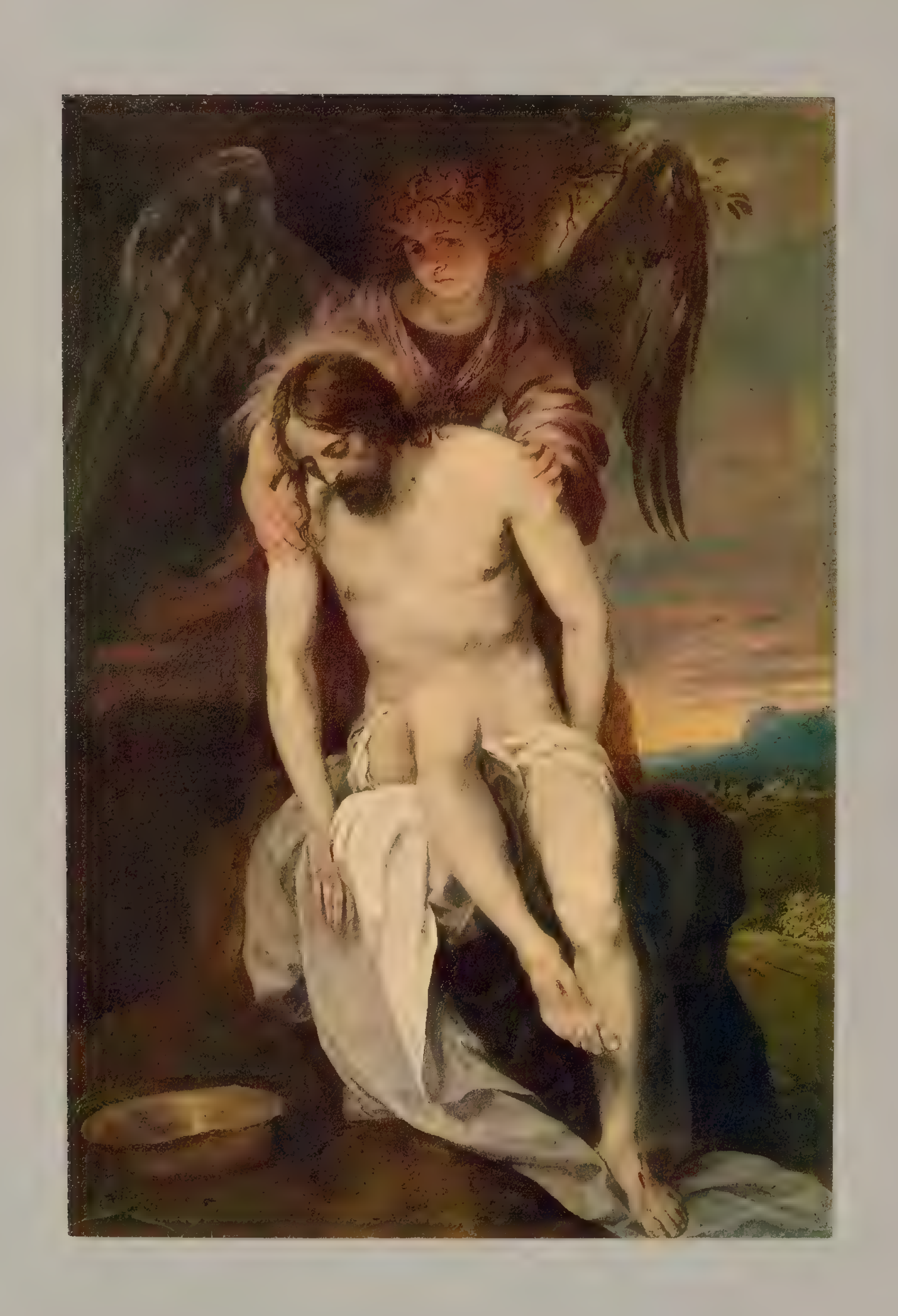
(1601—1667)

Christus von einem Engel beweint

Leinwand; 178×121 cm
Madrid, Prado

Unter den spanischen Malern des 17. Jahrhunderts ist vom rein menschlichen wie vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet Alonso Cano mit eine der interessantesten Persönlichkeiten. Er vereinigte in sich nicht nur die Begabung für die verschiedenen Zweige der bildenden Kunst wie Malerei, Plastik und Architektur, sondern er verkörpert auch in klassischer Weise den Spanier des 17. Jahrhunderts mit all seinen Tugenden und Fehlern. Es beseelten ihn ebenso sehr religiöser Fanatismus und Unduldsamkeit wie die Freude an Ehrenhändeln (1637 mußte er wegen eines Duells Sevilla verlassen) und der Drang zur Betätigung seiner stolzen Gesinnung. Das hat ihn freilich mehr als einmal in eine üble Lage versetzt. Noch verhängnisvoller für ihn als Menschen wie als Künstler wurde jedoch seine allzugroße Bequemlichkeit. Ebenso wie er durch seine Faulheit beinahe einer Pfründe verlustig ging, die ihm durch die Huld Philipps IV. in der Kathedrale seiner Vaterstadt Granada zuteil geworden war, hat er infolge dieser Schwäche nicht den Platz erreicht, den er bei den großen ihm angeborenen Fähigkeiten hätte einnehmen können, und so ist er nur ein Stern zweiter Größe am spanischen Kunsthimmel geworden. Namentlich als Maler hat es sich Alonso Cano sehr leicht gemacht. Er kopierte sehr häufig sich selbst, vermied gerne umfangreiche Kompositionen und gab der Einzelfigur den Vorzug. Vor allem aber benutzte er für seine Arbeiten in ausgiebigster Weise fremde Vorlagen, als da sind: Holzschnitte und Stiche von Dürer für seine Madonnendarstellungen; Radierungen und Gemälde von Ribera für größere Kompositionen; Stiche nach Correggio und Tizian neben Originalen dieser Meister für Arbeiten wie sein „Noli me tangere“ im Prado und in der Budapester Galerie und seine „Rosenkranzmadonna in der Kathedrale von Malaga. Auch der „tote Christus von einem Engel beweint“, dieses schöne stimmungsvolle Werk der Pradogalerie, das der Künstler in den vierziger Jahren zu Madrid gemalt hat, ist keine Arbeit, die ihre Entstehung rein der Phantasie unseres Alonso Cano verdankt. Sie ist vielmehr unzweifelhaft angeregt durch das Gemälde von Paolo Veronese, das heute die Petersburger Eremitage ziert. Und doch ist das Pradobild mit seinem Helldunkel, der weichen Modellierung und seiner kühlen Karnation ein überaus charakteristisches Beispiel für den Stil Canos seiner mittleren (Madrider) Periode, und es gehört neben dem „Christus“ in S. Ginés zu Madrid zu den besten Schöpfungen des Künstlers, die uns von ihm aus jenen Jahren erhalten sind. Cano hat auf dem Gebiet der Architektur und Plastik weit Bedeutenderes und Eigenartigeres als in der Malerei geleistet. Seine überaus fein polychromierten, formvollendeten Statuen und Statuetten gehören zu den besten Arbeiten dieser Art, und als Architekt hat der Künstler namentlich während seiner letzten Lebensjahre geradezu bahnbrechend gewirkt.

August L. Mayer



Bartolomé Esteban Murillo

(1618—1682)

Der göttliche Hirte

Leinwand; 123 × 101 cm

Madrid, Prado

Man hat verschiedentlich angenommen, daß dieses Gemälde den jungen Täufer Johannes und nicht den göttlichen Hirten darstelle. Allein man muß in diesem Knaben doch den jungen Jesus erblicken. So wird auch das Bild schon in den alten Inventaren bezeichnet und so nennt es mit Recht auch der Katalog des Museums. Der Irrtum ist sehr verzeihlich, denn in der Tat zeigt hier der Jesusknabe die Attribute des jungen Johannes: den Schafpelz und das Lamm. Unter den religiösen Malereien wie unter seinen Kinderbildern ist dieses Werk eines der volkstümlichsten. In dieser Publikation gelangte die berühmteste von allen diesen Schöpfungen, die „Kinder mit der Muschel“ zur Veröffentlichung, und die Bemerkungen, die man dort findet, gelten auch für das hier reproduzierte Werk. Beide stammen aus der besten Zeit des Künstlers, doch glauben wir, daß der „göttliche Hirte“ etwas früher entstanden ist. Denn man bemerkt hier noch gewisse kalte Töne und verschiedene kleine Härten, die den Schöpfungen der vorangehenden Epoche eigen sind und später ganz verschwinden. Das Kolorit des Gemäldes ist matt, etwas bleich. Der Künstler wollte unzweifelhaft, daß kein starker Ton die zarte Stimmung störe, daß alles Milde und Süßigkeit atmen sollte. Es ist dieses Bild wiederum ein glänzendes Beispiel für Murillos Kunst religiöser Interpretation, für seine schlichte liebenswürdige Art, die Mysterien der Religion zu symbolisieren und einem großen Kreis in volkstümlicher und doch höchst künstlerischer Weise zu erschließen.

A. de Beruete y Moret



Bartolomé Esteban Murillo

(1618—1682)

Die unbefleckte Empfängnis Mariä

Leinwand; 206 × 144 cm

Madrid, Prado

Die große Popularität, die Murillos Kunst zuerst in Andalusien, dann in ganz Spanien und schließlich in der Welt überhaupt erlangt hat, verdankt sie ganz besonders der überaus reizvollen Art, mit der Murillo die hl. Jungfrau darzustellen verstand, vor allem in seinen Gemälden, die die „Inmaculada Concepcion" zum Gegenstand haben, die „unbefleckte Empfängnis Mariä": die jugendliche Keusche, von hoher Anmut beseelte Himmelskönigin, von Englein umgeben in lichten himmlischen Regionen schwebend. Den klassischen Ausdruck für diese jungfräuliche Erscheinung zu schaffen, mußte naturgemäß einem andalusischen Künstler vorbehalten bleiben. Dieser spanische Landesteil, in dem die Liebe und die Galanterie von jeher eine große Rolle gespielt hat, bewahrt für die Frau einen ganz einzigartigen Kultus. Was die religiöse Seite dieses Kultus anlangt, so hat man in Andalusien stets mehr wie irgendwo sonst die hl. Jungfrau verehrt, indem man in naiver und eigenartiger Weise die Pflege der Religion mit der Liebe für das Weibliche vermischte. Andalusien ist ja unter dem volkstümlichen Namen „Das Land der allerheiligsten Maria", „la tierra de Maria Santisima", wohl bekannt. So ist es denn auch nicht weiter erstaunlich, daß die Künstler dieser Schule eine unzählige Menge von Marienbildern gemalt haben, die wohl zum Gegenstand der Bewunderung und des Kultus für ihre Landsleute wurden, aber bis zu Murillo erreichte kein einziges derartiges Werk den adäquaten Ausdruck für die den Andalusiern eigenste Art der Auffassung der Mysterien der katholischen Religion, besonders der Verehrung der göttlichen Mutter Christi. Murillo aber brachte die Erfüllung. Und das ist zum guten Teil sein Ruhm. Er hat das in vollendeter Weise ausdrücken können, was seine Rasse und seine Zeit verlangten — was in seiner Rasse und in seiner Zeit lag. Er wußte seinen Modellen, spanischen jungen Mädchen mit feinen zierlichen Händen und kleinen Füßen, großen schwarzen Augen, üppigem Haar und abgerundeten Formen, den nötigen Ausdruck zu verleihen, um sie in Wesen zu verwandeln, bei deren Anblick die rein menschlich-sinnlichen Reize verschwinden und nur einer keuschen, religiösen Bewunderung und Verehrung Raum gelassen wird. Dieses Marienbild mußte Murillo unzählige Male wiederholen. Kirchen, Klöster und Privatleute, sie alle wünschten unaufhörlich derartige Arbeiten von Murillo. Sie weisen natürlich größere oder kleinere Varianten auf, sind mehr oder weniger important, aber fast alle sind recht glückliche Schöpfungen. Man merkt, daß hier der Künstler in seiner Aufgabe aufging, seine ganze Geschicklichkeit, sein ganzes Talent in ihren Dienst stellte. Unsere „Concepcion" ist ein besonders typisches Bild. Die hl. Jungfrau, die schon für gewöhnlich recht jung von dem Meister wiedergegeben wird, erscheint hier noch jünger als sonst, als ein Mägdlein von kaum 14 Jahren. In technischer Hinsicht sei noch bemerkt, daß hier ein äußerst lichtstarker gelblicher, Gesamtton vorherrscht, im Gegensatz zu den anderen Konzeptionen, die mehr auf einen bläulichen Ton gestimmt sind.

A. de Beruete y Moret



Rembrandt Harmensz van Rijn

(1606—1669)

Die Anatomie

Leinwand: 162,5×216,5 cm

Haag, Kgl. Gemälde-Galerie

Rembrandts weltberühmte „Anatomie des Dr. Tulp" ist weitaus die großartigste Leistung aus des Meisters Jugendzeit, die er — im künstlerischen Sinne — gewissermaßen damit abschließt. Zwar hatte er schon vorher in einigen Werken, namentlich in dem Simeon von 1631, gleichfalls in der Haager Galerie, Hervorragendes geleistet und namentlich in der weihevollen Stimmung dieses Bildes Qualitäten erreicht, die dem Anatomiebilde fehlen. Aber trotzdem überragt letzteres alle früheren, wenn auch noch so stimmungsvollen und meisterhaften Schöpfungen Rembrandts um ein Bedeutendes, und zwar durch die packende Komposition, die unvergeßliche Charakteristik des Vorganges und die zauberhafte Lichtwirkung. In einem Raume, vermutlich das damals zu anatomischen Zwecken benutzte Zimmer im heute noch existierenden St. Antonius-Tor (St. Antonies-poort) in Amsterdam, liegt auf einem Tische die Leiche eines Mannes, höchstwahrscheinlich des Verbrechers Adriaen Adriaensz, genannt „Das Kind", dessen Leichnam am 31. Januar 1632 dort seziert worden ist. Dergleichen anatomische Demonstrationen waren für die ärztlichen Kreise bedeutende Ereignisse, und so ist es sehr begreiflich, daß schon seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Anatomiebilder gemalt wurden. Der berühmte Amsterdamer Arzt, Professor Nicolaes Tulp und die Mitglieder der Amsterdamer Chirurgengilde konnten sich also nicht wichtiger malen lassen als während einer solchen denkwürdigen Gelegenheit. Für einen Künstler wie Rembrandt muß diese Aufgabe auch ungemein interessant gewesen sein. Bot sie ihm doch Gelegenheit, eine eigene Wahl des Momentes zu treffen, in dem er den Akt darzustellen wünschte. Er hatte die Chirurgen um die Leiche zu gruppieren: das war schon damals Brauch und blieb es auch späterhin. Er hätte also ohne weiteres eine Reihe wohlgruppierter Bildnisse schaffen können. Aber mit der ihm eigenen großartigen Kühnheit greift der noch nicht sechsundzwanzigjährige Künstler zu einem ganz neuen Motiv: auf die Leiche konzentriert er alles, nicht auf die Ärzte. Der Leichnam, dicht ans Fenster gerückt, ist in der Mitte hell beleuchtet. Kopf und Füße nur liegen im Schatten und ein großes Buch schließt die rechte Ecke ab. Zu dem starkes Licht reflektierenden Körper des Toten beugen sich die Chirurgen, in dunkler Kleidung aus dem dunklen Raum herausblickend, mit energischen, ernsten, von weißen Kragen malerisch umrahmten Gesichtern. Alle sind mehr oder weniger von dem Vorgang ergriffen, und nur der Meister, Professor Tulp, ruhig demonstrierend, die sanft blickenden, verständigen Samariteraugen in die Ferne gerichtet, erscheint ganz in seine Wissenschaft vertieft. Er steht „über" dem Fall: nur das Interessante, das er seinen Hörern zeigt, bewegt ihn, nichts anderes. Er demonstriert die Wirkung zweier Armmuskeln, die er mit der Schere aus dem freigelegtem Arm emporhebt. Mit einer leichten Bewegung der linken Hand bekräftigt er seine offenbar kurzen, einfachen Worte. Die anderen sehen nur zu. Aber welch herrliche Gruppe hat Rembrandt aus diesen Ärzten gemacht! Geistige Erregung lebt in den Blicken eines jeden, und diese Erregung ist so individuell, so verschiedentlich gestaltet, je nach dem Charakter jedes Einzelnen, daß man sich nicht wundert, daß dieses Bild schon damals Rembrandt den Ruf des größten Bildnismalers Hollands verschaffte. Und noch heute staunt jeder vor diesem Gruppenbildnis, das in seiner einfachen Pinselführung, in seiner raffinierten, aber keineswegs unnatürlichen Komposition künstlerische Qualitäten birgt, die Künstler wie Laien bezaubern. Die höchste Wirkung aber erreicht er durch das Helldunkel, das er damals schon mit Meisterschaft anwendete. — Manches seiner späteren Werke ist vielleicht noch großartiger in der Wirkung. „Die Nachtwache" z. B. von 1642 ist durch ihre fast magische Farbengebung, wo sich braun, gelb und rot in goldigem Lichte begegnen und durch ihren Reichtum in der Gruppierung eine reifere Schöpfung; und die „Staalmeester" von 1661 muß man in ihrer Sonnigkeit und unübertrefflichen, kräftigen Gesamtwirkung als den Höhepunkt von Rembrandts Leistungen als Gruppenmaler betrachten. Aber dennoch — eben weil der geniale Künstler auch schon in dem Hauptwerke seiner Jugend so weit erhaben ist über allem anderen, bleibt die „Anatomie" eines der herrlichsten Bilder der Welt. — Die Färbung ist sehr einfach. Goldiges Gelb, Graugrün und Schwarz sind die Haupttöne. Rot fehlt, und Lokalfarben kommen nirgends im Bilde vor. Es ist voll bezeichnet und 1632 datiert. Die Chirurgengilde hatte das Bild (das die Namen der Dargestellten auf einer Liste trägt, in der Hand des Mannes neben Tulp) in ihrem Sitzungszimmer hängen. Im Jahre 1828, als die Gilde das Bild öffentlich versteigern lassen wollte, erwarb es der holländische König Wilhelm I. für 32000 Gulden und überwies es der Königlichen Gemälde-Galerie im Haag, wo es seitdem zu den meist bewunderten Kunstwerken gehört. W. M.



Domenico Theotokópuli

genannt el Greco

(1547—1614)

Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel

London, National Gallery

Die „Austreibung der Wechsler aus dem Tempel", gehört zu den Themen, die den großen „Griechen" Domenico Theotokópuli mit am meisten beschäftigt haben. Man kann an den verschiedenen Darstellungen dieser Szene, die Greco zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens gemalt hat, die ganze künstlerische Entwicklung des Meisters klarlegen. — Vier Gemälde, die den bekannten Vorwurf behandelten, befanden sich im Nachlaß des Künstlers, und vier Bilder dieses Inhalts sind es auch, die wir bis heute von Grecos Hand kennen. Das früheste ist das der Sammlung Cook zu Richmond, sehr klein im Format, beinahe miniaturhaft in der Ausführung und stark genremäßig in der Auffassung. Es verrät sich hier der ehemalige Mitschüler des Bassani, während in dem zweiten Exemplar, bei Lord Yarborough, wo das Genreartige weniger hervortritt, manches an Veronese erinnert. Dieses Bild wollte der Künstler als eine Huldigung an Tizian, Michelangelo, Julio Clovio und Raffael aufgefaßt wissen, die er in der rechten unteren Ecke porträtiert hat. Man muß dabei bedenken, daß die beiden eben genannten Exemplare in Rom entstanden sind. Clovio war des jungen Künstlers Gönner, Tizian sein erster Lehrer; vor Michelangelo beugte er sich als dem großen Meister der Zeichnung und in Raffael verehrte er den Beherrscher der Kompositionskunst. — In Spanien hat dann der Maler das Thema neu aufgenommen. Aber wie ganz anders, wieviel selbständiger wirkt das wundervolle, kleine Stück, das vor einiger Zeit aus der Sammlung Beruete an Mr. Frick in New York verkauft worden ist. Am reifsten entwickelt ist dann der Vorwurf in der Darstellung, die 1895 aus dem Besitz von Sir Charles Robinson in die National Gallery zu London übergegangen ist. Vielleicht existierte zwischen ihr und der vorhergenannten noch ein Zwischenglied, das zurzeit verschollen ist. — Das Londoner Bild dürfte frühestens 1579/80, wenn nicht noch einige Jahre später entstanden sein. Alles Genremäßige, Nebensächliche ist hier beseitigt. Verschwunden sind die Vögel und Hasen, weggelassen die Künstlerporträts, die Frau mit dem Taubenkäfig, die graziös auf die Brust gelegten Hände verschiedener Figuren, selbst die Stufen und der gemusterte Fliesenboden fehlen hier. Der greise Mann, der früher auf der Treppe liegend sich auf einen Korb stützte, ein Verwandter des Alten auf Raffaels „Schule von Athen", gleicht nun einer Prophetengestalt Michelangelos in der Gewaltigkeit seiner Glieder wie in dem dumpfen Brüten. Die Venezianer „Wasserträgerin" mit den üppigen Formen Veroneses ist einer schlanken, korbtragenden Toledanerin gewichen. Alles ist vereinfacht und groß gesehen. Der Mann links vorn, der einen Kasten wegzuschleppen scheint, erinnert lebhaft an den nagelbohrenden Henker auf Grecos „Espolio". Vor allem aber gemahnt Christus selbst an die Gestalt auf jenem Gemälde, das neben der Tempelaustreibung eines der volkstümlichsten Grecos war. Nur stört auf dem Londoner Bild der etwas starre Ausdruck Christi. — Auch hier wieder offenbart Greco, wie verwandt er mit Tintoretto und wie doch so verschieden seine Art von der des Venezianers ist. Greco konnte hier all sein Pathos aufbieten, und er hat auch seine ganze Nervosität in das Bild hineingelegt, das, gleich dem Künstler selbst, wie eine unruhig flackernde, gewaltig lodernde Flamme wirkt, nicht nur in der Komposition und den Einzelgestalten, sondern auch im Kolorit, dessen Buntheit er nur schwach durch leicht schwärzlichgraue Lasuren zusammenzuhalten versucht hat.

August L. Mayer



Andrea Mantegna

(1431—1506)

Madonna mit dem Kinde

Tempera auf Leinwand

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Unter Mantegnas Gemäldedarstellungen der Madonna mit dem Christkinde ist das köstliche Kleinod des Mailänder Museums Poldi-Pezzoli keineswegs rein zufällig dazu ausersehen worden, die überragende Meisterschaft seines Schöpfers den Freunden der vorliegenden Reproduktionensammlung vor Augen zu führen. Vielmehr durfte unter all den zahlreichen Farbenkunstwerken des Meisters, die auf uns gekommen sind, in der Tat kaum ein zweites von so rührender Lieblichkeit im Ausdruck zu finden sein, wie sie gerade dieser schlichten kleinen Familiengruppe innewohnt, dieser hochkünstlerischen Verherrlichung der gesegnetsten und geprüftesten aller Mütter, die ihr in friedlichem Schlummer ruhendes Kindlein in so inniger Zärtlichkeit an den Busen drückt. Mantegna, der uns in seinen Werken doch in der Regel als eine so streng und herb veranlagte, vom klassischen Kunstideal der Antike erfüllte Künstlernatur entgegentritt, hat hier einmal nichts weiter als das rein Menschliche im Bilde wiedergeben wollen: die zärtliche Mutterliebe eines jungen Weibes, aus dessen Antlitz die innigste Genugtuung über den Besitz eines so köstlichen Schatzes, wie ihn die Frucht des eigenen Leibes darstellt, hervorleuchten sollte. Das Bild ist — gleich mehreren anderen von seiner Hand — auf ein außerordentlich feines Leinengewebe gemalt, dessen Korn durch die ganz dünn aufgetragene Farbenschicht hindurch scheint. Besonders bewundernswert ist die raffinierte Sorgfalt der zeichnerischen Durchführung jeglicher Einzelheit. Man betrachte daraufhin die Gesichtszüge der Maria wie auch des Christkindes, das offenbar mit vollkommener Bildnistreue nach dem lebenden Modell gemalt ist. Die etwas kurz und steif geratenen Hände zeigen jene plastische Durchbildung, in der sich Mantegna von jeher gefiel, und durch die er eine so starke bildnerische Begabung bekundete, obwohl er doch, soviel wir von ihm wissen, niemals zum Modellierholz oder gar zum Meißel gegriffen hat. Sogar die Gewandbehandlung mit ihrem minutiösen, an dünnen Stoffdraperien studierten Faltenwerk läßt ebenso wie auch die Modellierung der Beinchen des Christkindes die in erster Linie bildnerischen Tendenzen des Malers unseres Madonnenbildes erkennen, der in dieser Hinsicht als ein wahrhaft einzigartiges Künstlerphänomen dasteht. — In welchen Jahren und für wen Mantegna das Bild gemalt hat, ist leider unbekannt. Man weiß nur, daß es vor etwa vierzig Jahren aus einer Bergamasker Privatsammlung für einen mäßigen Kaufpreis in den Besitz des edlen Begründers der oben genannten Mailänder Galerie, des Signore Giacomo Poldi-Pezzoli, gelangt ist, der es dem verstorbenen Maler Giuseppe Molteni, seinem Freunde und Vertrauensmanne, zur Restaurierung überließ. Moltenis Name dürfte auch in Deutschland einen guten Klang haben, da diesem Künstler bekanntlich auch ein gutes Teil der früher in der englischen Solly-Collection befindlichen und späterhin (im Jahre 1821) für die Berliner Königlichen Museen angekauften Gemälde zur Restaurierung durch die Hand ging. Unser Bild mag durch Moltenis Restaurierung vielleicht insofern eine leichte Veränderung erlitten haben, als das Originalkolorit des Bildes dabei eine etwas dunklere Gesamttönung erhielt; davon abgesehen, darf man jedoch mit Befriedigung konstatieren, daß dem Werke der charakteristische Stempel seines ursprünglichen Schöpfers hinreichend gewahrt geblieben ist. — Nicht umsonst also nimmt dieses Gemälde heute — das heißt nach der vor wenigen Jahren durchgeführten Neuordnung des Museums — den Ehrenplatz ein in dem den Malern des venezianischen Gebietes eingeräumten Sonderkabinett. Überstrahlt es doch selbst die köstlichen Meisterwerke eines Crivelli, eines Cima da Conegliano, eines Bonsignori, eines Montagna und wie die Namen der dort versammelten venezianischen Quattrocentisten sonst noch lauten mögen, vor deren Gemälden die Besucher jenes Museums mit besonderer Andacht zu verweilen pflegen.

Gustavo Frizzoni



Vittore Carpaccio

(geb. in Venedig 1455, gest. das. 1525 od. 1526)

Maria mit Kind und zwei Heiligen

Pappelholz, 74×111 cm

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Vittore Carpaccio ist der Sittenschilderer der Venezianer des 15. Jahrhunderts. Als Schüler Gentile Bellinis stand er in einem gewissen Gegensatz zu dessen Bruder Giovanni Bellini, dem Lieblingsmaler der venezianischen Frührenaissance. Harmonie der Farben, die Beziehung der einzelnen Farbtöne zueinander, das ist Giovannis Hauptziel, Carpaccio hingegen sieht vor allem das Licht. Bei ihm wird das Licht zum Einheitsfaktor, durch das Licht erst treten die Farben in Beziehung zu einander. Und aus dieser Auffassung der Malerei erklären sich auch seine Kompositionen. Nicht mehr die Schönheit des Einzelnen interessiert ihn, sondern die ganzen Zusammenhänge, die Gestalt im Raum, durch das Licht zu einer Einheit verbunden. Er gibt weite Perspektiven, in denen die menschliche Gestalt angebracht wird, und zwar die Gestalt seiner Zeit. Er ist ein trefflicher Beobochter seiner Umgebung und führt uns, — oft mit köstlichem Humor — das buntfarbige Leben der Venezianer vor Augen. Bei dieser Freude am Erzählen nimmt es nicht wunder, daß wir nur wenig eigentliche Kirchenbilder von ihm haben. Das frische bewegte Leben lag seiner Natur besser als der ernste getragene Ton eines Andachtsbildes. Eines seiner bekanntesten Kirchenbilder ist das große Gemälde der „Darstellung im Tempel" in der Akademie zu Venedig, das seine Beliebtheit aber wohl am meisten den reizenden musizierenden Engeln verdankt. — Das Thema unseres Bildes, die Madonna mit Kind und Heiligen, im Hintergrund Landschaft, die sog. „Santa Conversazione", ist das beliebteste Thema der venezianischen Malerei. Der erste, der dies Motiv brachte und es weiter ausgestaltete, war Giovanni Bellini, und so müssen wir wohl auch bei unserem Bild eine Anlehnung Carpaccios an Giovanni Bellini annehmen, obwohl der Einfluß Bellinis auf Carpaccio sonst kaum zutage tritt. Vor allem erinnert unser Bild an Bellinis bekannte „Madonna mit dem Kind zwischen zwei Heiligen" in der venezianischen Akademie. Hier wie dort die Madonna in der Mitte, das Kind auf dem Schoße sitzend, zu Seiten in andächtiger Verehrung die Heiligen, alle drei Personen in Halbfigur gegeben. Aber ein Unterschied fällt auf, der gerade die Verschiedenheit der Künstler sehr gut charakterisiert: Giovanni Bellini bringt einen schlichten Vorhang als Hintergrund, um den ganzen Schwerpunkt des Bildes auf den Ausdruck in den Gesichtern der Heiligen zu legen, Carpaccio aber kann es nicht unterlassen, uns wenigstens im Hintergrund eine idyllische Schilderung eines lieblichen Tales mit Hügeln und Wäldern, Burgen und Häuschen zu geben. — P. Molmenti und G. Ludwig zweifeln an der Autorschaft Vittore Carpaccios. Sie schreiben es vielmehr seinem Sohn Pietro Carpaccio zu, der im Jahre 1513 erwähnt wird, von dem aber keine beglaubigten Bilder auf uns gekommen sind.

D. Sch.



Sylvester Schtschedrin

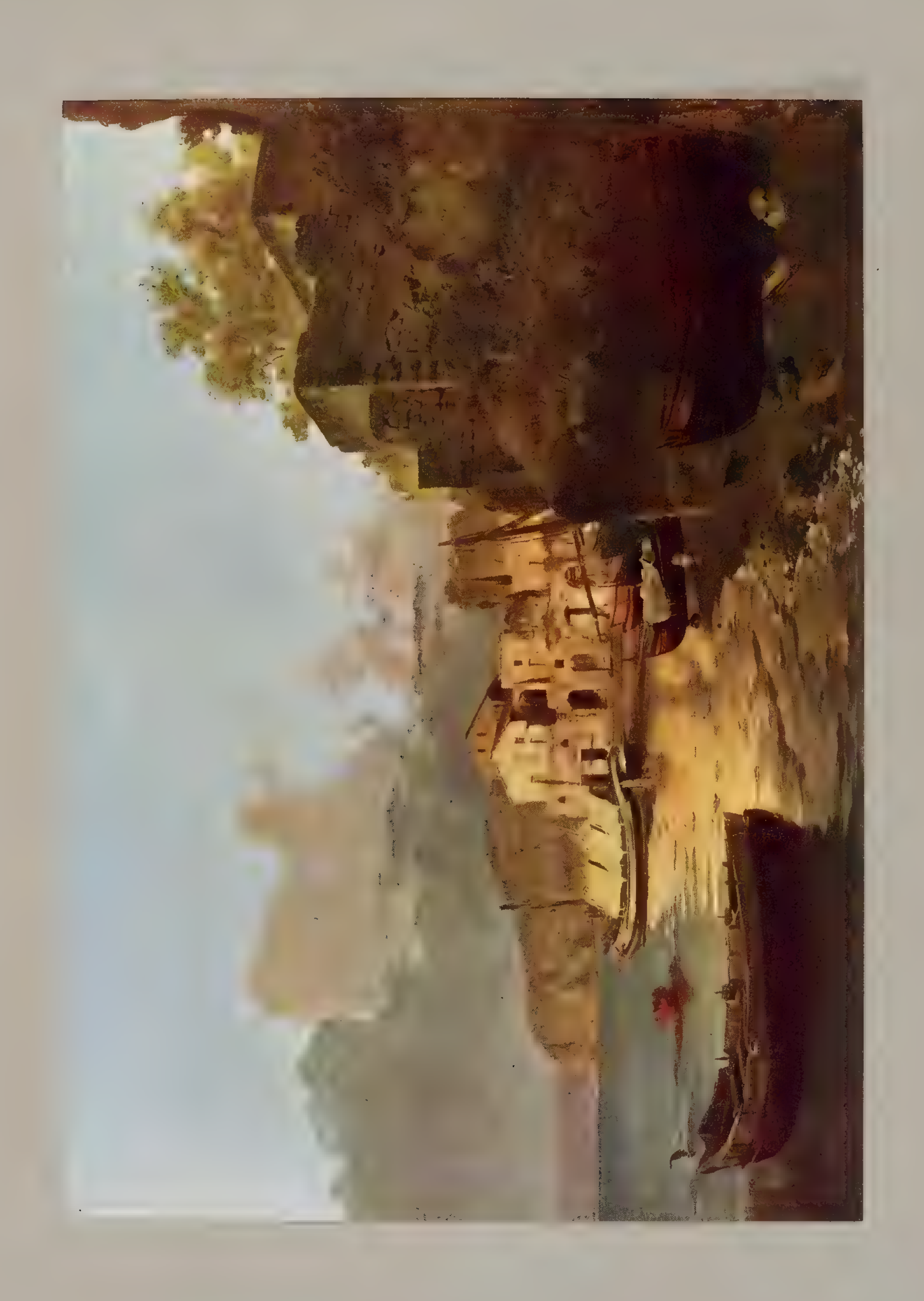
(1791—1830)

Hafenlandschaft

Petersburg, Akademie

Schtschedrin ist einer der bemerkenswertesten Vertreter der frühen Periode der russischen Landschaft, der den Grundstein zu der russischen romantischen Landschaftsschule legte, die die bis dahin dominierende perspektivische dekorative Richtung ablöste. 1791 geboren, verbrachte er, nachdem er von seinem Oheim Semen Schtschedrin und dem Landschafter Alazejew ausgebildet worden war, den größten Teil seines kurzen Lebens († 1830) in Italien. Die Malweise Schtschedrins war ursprünglich spröde und seine Auffassung bewegte sich in den hergebrachten Bahnen. Er ließ sich aber bald von der weichen und glänzenden Natur Italiens völlig gefangen nehmen; ihre intimen Reize brachten in seiner Seele verwandte Saiten zum Klingen. Schtschedrin ging in der Darstellung der Natur Italiens, seiner ewigen Sonne, seines blauen Himmels, der sichtigen Luft und des flimmernden Meeres bald seine eigenen Wege; für ihn existierten weder die „malerischen" Gestalten von der Spanischen Treppe und aus der Campagna, noch auch die klassischen Konturen der Campagnalandschaft, — er war der Künder der Seele der italienischen Landschaftsschönheiten, die er intuitiv erfaßte. Er war der erste Landschafter der Zeit, der landschaftliche Stimmungswerte zum Ausdruck brachte und in seiner späteren Zeit in einer Technik arbeitete, die vielleicht nicht ohne Einfluß auf den Werdegang Corots gewesen ist. Leider gelangte Schtschedrin nicht zur vollen Entwicklung seiner reichen Begabung, trotzdem rechnet ihn die russische Kunstgeschichte zu den Klassikern der russischen Malerschule.

Oskar Grosberg



Giovanni Bellini

(1430—1516)

Madonna mit den Bäumen

Holz; 74×57 cm

Venedig, Akademie

Das Thema, das in der christlichen Kunst am häufigsten dargestellt wurde, ist das der Mutter mit ihrem Kind, d. h. die Verbindung weiblicher Schönheit mit kindlicher Anmut, das reinste, edelste Gefühl der menschlichen Seele. Welche unendliche Mannigfaltigkeit in Bewegung, Haltung, Ausdruck bietet dieses schlichte Motiv, das so echt menschlich und doch so göttlich ist! Und welch wunderbare Werke hat es hervorgerufen! — Heimliche Trauer ist der Grundton unseres Bildes hier. Von den Lippen des Kindes meint man einen leichten Seufzer zu hören. Die Mutter blickt zwar voll Stolz auf die blühende Schönheit ihres Knäbleins, aber sie lächelt nicht dabei, sondern tiefer Kummer umdüstert die lieblichen Züge. — Die zwei Bäume, die dem Bilde den Namen geben, haben in der Ikonographie der Jungfrau eine bestimmte symbolische Bedeutung: sie bezeichnen das Alte und Neue Testament, und dazwischen erhebt sich die Gestalt der Maria von Nazareth. — Unser Bild ist eines der bekanntesten der ganzen Galerie. Es trägt zwar die Unterschrift JOANNES BELLINUS und das Datum 1487, aber sicher ist beides später übermalt oder sogar geändert worden. Denn das Bild zeigt uns Bellini in seiner ganzen Reife, als er — um die Wende des Jahrhunderts — sich ganz frei gemacht hatte von dem Einfluß Mantegnas, als er diese wunderbare Zartheit in der Linienführung, diesen warmen, innigen Ausdruck in den Gesichtern und diese Weichheit in der Behandlung des Fleisches erreicht hatte, was man auf seinen früheren Madonnenbildern nicht findet. — Das Bild gehörte mit zu dem Vermächtnis, das der Patrizier Gerolamo Contarini im Jahre 1858 der Stadt Venedig machte. Bis zum vorigen Jahrhundert ist das Bild durch Waschungen, Übermalungen und durch farbige Firnisse sehr verunstaltet worden. Jetzt endlich versucht man durch Restaurierung den Schaden wieder gut zu machen.

Corrado Ricci


IOANNES

Vittore Carpaccio

(1455—1525 oder 1526)

Abschied des Prinzen Hereo von seinem Vater.

(Teilstück des Bildes: „Abschied der Verlobten“ aus dem Zyklus der hl. Ursula.)

Leinwand, das ganze Bild 277×611 cm

Venedig, Akademie

Im 15. Jahrhundert blühten in Venedig die sog. „Schulen“. Es waren Vereinigungen von Landsleuten, von Künstlern oder Vereinigungen religiösen Charakters. Zu den letzteren gehörte die „Schule der heiligen Ursula“, die im Jahre 1490 die angesehendste Schule der Stadt war. Damals übergaben sie dem noch jungen Maler Carpaccio den Auftrag, ihren Versammlungsraum mit neun großen Gemälden zu schmücken, und zwar mit Szenen aus dem Leben ihrer Heiligen. — Zwei Ausschnitte aus dem größten Gemälde des ganzen Zyklus', das ursprünglich dem Altar gegenüber hing, sind in unserem Bilde und im nächstfolgenden wiedergegeben. 1495 hatte Carpaccio das Bild beendet. — Wir sehen Hereo (oder auch Conon genannt), den jungen Sohn des Königs von England, im Moment vor seiner Abreise zu seiner Braut Ursula, der Tochter des Maurus, dem christlichsten aller Könige von Britannien. Der blondgelockte schöne Prinz will eben vor dem Vater niederknien und um seinen Segen bitten. Vor ihm steht der König und um ihn herum gruppieren sich seine Begleiter, alle in den prächtigsten farbigen Gewändern. Auf allen ihren Mienen spiegelt sich die innige Anteilnahme bei dem Abschied dieses so lieben Jünglings. Zaghaft, ängstlich beugt sich der Prinz nieder, zärtlich richtet der Vater ihn auf und scheint ihn zu trösten: Geh, mein geliebter Sohn, deine Braut wird dich lieben, sei glücklich mit ihr! — Niemand denkt an das furchtbare Unglück am Hochzeitsfest, niemand glaubt in England zu sein, unter treulosen Menschen, bei dieser so entzückenden, echt venezianischen Szene. — Carpaccio zeigt uns hier, was er oft mit eigenen Augen gesehen hatte: einen jungen Patrizier, der vor seiner Einschiffung von Vater und Freunden Abschied nimmt. In der Ferne stehen die Musikanten, die das Erscheinen der Ratsherren mit Musik begleiten. Rechts im Hintergrund sieht man Arbeiter, die eifrig bemüht sind, mit Hebeln ein Schiff zur Reparatur aufs Land zu ziehen. — Die ganze Szene atmet wirkliches Leben. Carpaccio, dem feinen Schilderer des Venedig des 15. Jahrhunderts, liegt nichts an historischer Treue und an gelehrten Forschungen, er hält es nicht einmal für nötig, den Ort und den Aufbau der Handlung vorzutäuschen, — bot ihm doch sein Venedig mit den irisierenden Lichtern, mit der Pracht der Stoffe, Edelsteine, Zierarten und Gebäude, mit der unvergleichlichen Schönheit der Frauen, Schauspiele von unerreichbarem phantastischen Reichtum durch die Prozessionen, Wettkämpfe, Ruderfahrten und Bankette. — Das ganze Bild stellt verschiedene Episoden aus dem Leben der hl. Ursula dar. Der Abschied Hereos von seinem Vater nimmt mehr als die Hälfte des Bildes ein. Ein großer Fahnenmast trennt es von den anderen Szenen. Jenseits des Mastes ist die Ankunft des Prinzen bei seiner Braut geschildert. Ganz rechts sieht man den Abschied der jungen Verlobten von König Maurus, das auf der nächsten Tafel wiedergegeben ist. Im Hintergrund geht die Abfahrt vor sich: die Segel sind schon gehißt, und eine Menge Boote umgeben das Schiff der Verlobten, die für die 11000 Jungfrauen, die Begleiterinnen der Ursula, bestimmt sind.

Corrado Ricci



Vittore Carpaccio

(1455—1525 oder 1526)

Abschied der Ursula und des Prinzen Hereo von König Maurus

(Teilstück des Bildes: „Abschied der Verlobten“ aus dem Zyklus der hl. Ursula)

Leinwand; das ganze Bild 277×611 cm

Venedig, Akademie

Die Stunde des Aufbruchs ist gekommen für Ursula und ihren Verlobten, den jungen Prinzen, den Sohn des Königs von England. Die zwei jungen Menschen, Ursula und Hereo, knien nieder vor dem König von Britannien, dem Allerchristlichsten, um Abschied zu nehmen. Weit schmerzlicher als auf dem vorhergehenden Bilde ist hier die Abschiedsszene geschildert: das Scheiden der Tochter, der Moment, in dem die Eltern diese zarte, unberührte Blüte ihres Hauses einem Fremden anvertrauen, ist schwerer als der Moment, in dem der Jüngling aufbricht zu der Frau, die ihm das Glück der Familie geben wird. Der Vater liebkost die blonden Haare seiner Ursula und drückt ihr warm die Hand; die Mutter trocknet ihre tränenfeuchten Augen. Traurig schaut die begleitende Freundin oder Verwandte auf die Szene herab. Und alle Menschen sind herbeigeströmt, um dem Scheiden der geliebten Prinzessin bewegten Herzens beizuwohnen. — Alle die schweren Bedingungen hat der Bräutigam angenommen, die ihm König Maurus auferlegt hat, bevor er Ursula heimführen darf, diese edle, fromme Jungfrau, deren Lob die ganze Welt singt. Tausend Mägde hat er versprochen, der Ursula zu geben, und ebensoviel jeder ihrer zehn Begleiterinnen. Drei Jahre wird er warten, um dann würdig zu sein, die heilige Taufe zu empfangen, denn ungetauft darf er Ursula nie besitzen. — Alles hat der junge Prinz versprochen. Mit festem Blick schaut er in die Augen des Königs, und der König weiß, er kann ihm vertrauen. — Die prächtigen Gewänder aus Samt, Brokat und Purpur, die reichen Juwelen, Ketten und Perlen, die lebhaften bunten Farben, die das ganze Bild beleben, rauben nichts von der Intimität, von der weichen Melancholie der Szene. Auch hier scheute sich Carpaccio nicht, Britannien nach Venedig zu verlegen, so wie er die Szene aut dem linken Teil des ganzen Bildes nach Venedig verlegt hatte. Er ist der Maler der Schönheit und führt uns hier das schöne, strahlende Venedig des 15. Jahrhunderts vor Augen. Nicht die Geschichten der hl. Ursula oder des hl. Georg sehen wir in seinen Bildern, vielmehr die köstliche und doch so wahre Schilderung der schönsten Vaterstadt, die ein Maler haben konnte.

Corrado Ricci



Giambattista Piazzetta

(1683—1754)

Hirtenszene

Leinwand; 160×114 cm

Venedig, Akademie

Das ganze Bild sprüht von Leben und Bewegung, ja, grenzt fast an das Gewöhnliche, und doch ist es schwer zu sagen, was eigentlich hier dargestellt ist. Man nannte es: „Die Wahrsagerin", aber doch wohl ohne jede Berechtigung. Es handelt sich vielmehr um eine ländliche Szene: zwei Hirtenmädchen spielen mit einem kleinen Hund, während zwei Hirten im Hintergrund mit neidischen Blicken auf den so gewöhnlichen Gegenstand schauen, an den diese beiden Schönen ihre Liebkosungen verschwenden. Das prachtvolle blonde Weib, das das Bild beherrscht, hat den kleinen Hund unterm Arm. Ihr Hals ist weit entblößt, ihr Gesicht voll Puder und Schminke. Ihre freche Haltung, ihr unsteter Blick und das halb unbewußte Lächeln auf den zitternden Lippen lassen sie trunken erscheinen. Allerdings könnte man hier auch an die Ekstasen einer Hexe denken. Aber das andere Mädchen beachtet die Gefährtin gar nicht, blickt vielmehr auf den kleinen Hund und spielt mit ihm. Der Hahn am Boden, der Hund, der Fels, auf dem das eine Mädchen sitzt, die nackten — entzückend gemalten — Füße — all das soll nur beitragen, um die Szene „ländlich" zu gestalten. — Trotz der Unklarheit der Komposition gehört dies Gemälde zu den besten Arbeiten des Piazzetta und ist auch gerade sehr charakteristisch für den „großen Maler von Licht und Schatten". — Als Sohn eines bekannten Holzschnitzers arbeitete er wahrscheinlich die ersten Jahre mit seinem Vater zusammen. Aber bald merkte er, daß seine Begabung mehr auf malerischem Gebiet lag, und so kam er dann gleich zu einem Meister der Caravaggioschule in Venedig. Später ging er dann nach Bologna, wo er sich an den Werken des Quercino begeisterte, vor allem aber Crespi kennen lernte, der ihm die große Vorliebe für Licht- und Schatteneffekte beibrachte. — Piazzetta ist entschieden ein Bolognese unter den Venezianern. So arbeitete er z. B. sehr viel mit silbernen Tönen, dort wo die alten Maler seiner Stadt das berühmte Gold anwendeten. Auch hat er (wie ein alter Kritiker schreibt) „in seinen Werken eine besondere Vorliebe für helle Flecke, in denen er dann alle Einzelheiten mit liebevollster Genauigkeit ausarbeitet mit Hilfe von Reflexlichtern und starker Helldunkelwirkung". — Der fruchtbare Maler starb arm. Unter seinen herrlichen Zeichnungen, die uns erhalten sind, seien vor allem die Zeichnungen zu dem „befreiten Jerusalem" erwähnt, die er im Auftrag des Verlegers Albrizzi gearbeitet hat. Er sollte auch die Stiche ausführen, aber sie konnten sich über den Preis nicht einigen. Kurz darauf starb Piazzetta, und zwar in solcher Armut, daß derselbe Albrizzi, der ihm den Preis für die Stiche nicht bezahlen wollte, die Kosten für sein Begräbnis und für sein Grabmal übernahm. Corrado Ricci



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Johannes der Täufer

Leinwand; 197×136 cm

Venedig, Akademie

Die ganze Höhe der Leinwand nimmt die wuchtige, kräftige, triumphierende Gestalt des Heiligen ein. Wie das Marmorbildnis eines Redners, der die Massen durch seine Worte begeistert, durch seinen Willen und sein Beispiel mit fortreißt, so steht er vor uns, fest und sicher, mit energischem Kopf und muskulösen Gliedern. Er ist nicht mehr der Täufer, der abgezehrt ist von dem vielen Fasten, nicht mehr der einsame Asket, knochig, eckig, ungepflegt wie ein Fanatiker; sondern der kühne Vorläufer Christi, der Soldaten und Zöllner bekehren wird, der es sogar wagt, selbst auf Kosten seines Lebens, dem König zuzurufen: Du darfst nicht mit der Frau deines Bruders leben. — Die lichtdurchtränkte Landschaft, der Himmel in seiner strahlenden Bläue mit den weißen Wolken, das murmelnde Bächlein zu Füßen des Heiligen — all das umgibt die ernste, gravitätische Gestalt des Heiligen mit einer sanften, freudigen Atmosphäre, die seine stolzen feurigen Worte durch die Aussicht auf Frieden mildert. — Das Bild ist unter dem linken Fuß des Heiligen signiert: TICIANUS. Einst schmückte es den Altar von S. M. Maggiore. Es stammt aus dem Jahr 1557, als Tizian, achtzigjährig, schon den jungen Paolo Veronese kannte, sein Können bewunderte und ihn immer wieder zu neuen Werken begeisterte. Man kann nicht sagen, daß Tizian in diesem monumentalen Gemälde, in dieser ganz neuen Auffassung des Täufers den Veronese nachahmte, aber man hat vor diesem Bild das Gefühl, daß der greise Meister dem jungen Künstler neue Anregungen verdankte; er gab seiner Kunst neue Gestaltungskraft, neue Formen und gelangte so zu immer höherer Vollendung. Andererseits war dieser fremde Ton in seinem Gemälde ein Grund, daß man es lange Zeit als ein Werk von geringerer Bedeutung ansah. Später aber, als der Vizekönig Eugen Beauharnais eine große Gemäldegalerie in Mailand anlegte und auch diesen Johannes mit dabei haben wollte, konnten sich die Venezianer nicht von ihm trennen und mit vielen Bitten und Vorstellungen brachten sie den Vizekönig dazu, auf das Bild zu verzichten.

Corrado Ricci



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Bildnis des Erzbischofs Antoine Triest von Gent

Leinwand; 121×109 cm

Ehemalige Sammlung Nemes, Budapest

Der Erzbischof sitzt in einem großen Sessel von rotem Samt mit kupfernen Beschlägen. Über dem weißen, an den Ärmeln mit Spitze versehenen Oberhemd trägt er den Bischofsmantel und auf dem Kopfe das Barett. Der leicht umgebogene weiße Batistkragen umrahmt das feingeschnittene Oval des Gesichtes. Die zwei mächtigen Hände sind augenblicklich in Ruhe, die eine liegt auf der Armlehne des Stuhles, die andere, mit einem Brief zwischen den Fingern, auf dem rechten Knie. Ein schwerer dunkler Vorhang bildet die Folie, nur an der einen Seite ist er gerafft und läßt einen Ausblick auf eine vornehme Architektur: eine mächtige Säule, dahinter Nische und Galerie in heller Beleuchtung. — Feierliche, vornehme Ruhe liegt über dem ganzen Bild. Die scharfen, energischen Züge des Erzbischofs, der vornehme, männliche Charakter ist gemischt mit dem Ausdruck unendlicher Güte. Liebe und Milde spricht aus den schönen, nur halb geöffneten Augen, ein sanftes Lächeln spielt um den von kurzem Bart umrahmten Mund. Die hohe, wohlgeformte Stirn wird noch markiert durch das schwarze Barett, das wie eine Krone auf dem edlen Haupte ruht. Die ganze Persönlichkeit ist eine liebenswürdige Zusammensetzung von vornehmer Ruhe, geistiger Größe, Willensstärke und Milde, Liebe und Menschlichkeit. — Antoine Triest war einer der größten Freunde und Verehrer von Rubens. Bekanntlich ermöglichte er es dem Künstler, was seine Vorgänger nicht erreicht hatten oder erreichen wollten, daß der wichtige Auftrag zu dem großen Gemälde des heiligen Bavo ausgeführt wurde, das sich jetzt in der gleichnamigen Kirche in Gent befindet. — Das Bild ist ungefähr im Jahr 1625 gemalt. Ein schöneres Zeichen der Dankbarkeit konnte Rubens seinem Freund nicht hinterlassen, als ihn durch dieses Kunstwerk unsterblich zu machen. D. Sch.



Jacopo Robusti, gen. Tintoretto

(1518—1594)

Christus und die Ehebrecherin

Leinwand; 132×242 cm

Ehemalige Sammlung Nemes, Budapest

„Wer aber unter Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein aut sie.“ Mit diesen Worten tritt Christus der empörten, aufgeregten Menge entgegen, die die Ehebrecherin zu ihm hingeführt hat. Seine Hände bestärken die Worte, die seine Lippen sprechen. Ein heller Lichtschein fällt auf das sanfte Antlitz Christi, ein Heiligenschein umrahmt den Kopf mit dem dunklen Haar. Die ganze Gestalt Christi ist in Dunkel gehüllt, nur das Antlitz und die Hände sind in leuchtender Helle gegeben, ja, sie strahlen förmlich das Licht von sich aus auf die Umgebung, auf die Gestalt der Ehebrecherin. Sie steht vor Christus, wie in Licht gebadet. Das helle Gewand, die weiße Farbe der Haut — alles leuchtet in einem fast unirdischen Glanze. So steht sie in feinem Kontrast zu der Menge, die in dunklen Gewändern halb im Schatten eine Folie bilden für ihre Gestalt. — Tintoretto hat das Thema „Christus und die Ehebrecherin“ verschiedene Male behandelt. Ähnlich wie hier ist das Bild in der Akademie zu Venedig. Auch da gedrängt nebeneinander gestellte Halbfiguren, ein Kompositionstypus, der aus Anregungen Giorgiones entstanden ist und von den Venezianern meist angewendet wurde. Ein anderes Mal, in dem Bild des Prado in Madrid, gibt Tintoretto die Gestalten in ganzer Figur, in geschickter Raumverteilung, und bereichert den Vorgang noch durch die Szene des auf Heilung wartenden Verwundeten. Und ähnlich dieser Szene ist das Bild der Dresdner Galerie: eine große Säulenhalle, in der Christus sitzt, und die Ehebrecherin wird von den Pharisäern hereingeführt. — Den größten seelischen Eindruck empfängt man aber sicher von unserem Bild der Sammlung Nemes. Die Gestalt der Ehebrecherin ist so wunderbar empfunden, wie auf keinem der anderen Bilder. In tiefster seelischer Erniedrigung steht sie vor uns. Ihre Augen sind niedergeschlagen, das Haupt tief gesenkt. Sie wagt es nicht zu Christus aufzuschauen, der sie richten soll. Und hinter ihr die Schar dieser höhnischen, hämischen Männer, die ihre Wut und Entrüstung nicht meistern können. Nur die Christus nahe stehenden haben seine Worte gehört, sind stutzig geworden, schauen verwundert auf ihn und halten ein in der Beschimpfung der Frau. All die anderen werfen ihre Schmähreden auf das schutzlose Weib und brüsten sich in ihrer Reinheit. Aber über alle hinaus ragt der Kopf Christi, der wie ein wohltuendes Licht seine sanften Strahlen über die Gestalt des Weibes wirft. D. Sch.



Dirk Jan van der Laen

(1759—1829)

Das Landhaus

Leinwand; 48×39 cm

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Van der Laen war am 16. April 1759 in Zwolle geboren als Sohn einer angesehenen Familie. Er sollte studieren, doch seine Vorliebe für die Malerei zeigte sich bald, und so kam er nach Leiden in das Atelier von Hendrik Meijer, einem damals beliebten Meister, der im Stil von Ostade Genrebilder malte. In der ersten Zeit stand van der Laen ganz unter dem Einfluß Meijers; doch wieder in seine Heimatstadt Zwolle zurückgekehrt, fand er bald seinen eigenen Stil, dessen Hauptstärke die Landschaft ist. Er blieb sein ganzes Leben hindurch in Zwolle, war sehr angesehen und bekleidete verschiedene hohe Ämter. Am 26. Februar 1829 starb er daselbst. — Unser Bild ist ein charakteristisches Beispiel für die liebliche Art des Malers. Nichts Großartiges, Heroisches, Klassisches, was damals das höchste Streben der Künstler war, nein, schlicht, einfach und sonnig ist sein Bild. — Im Mittelgrunde sehen wir die Schmalseite eines weißgetünchten Landhauses, dessen Giebel mit braunen Brettern verschlagen ist. Nur die feuerroten Fensterläden beleben das schlichte Haus und geben ihm ein freudiges, ja fast lustiges Aussehen. Zwei hohe alte Linden stehen dicht dabei und werfen ihren breiten, wohltuenden Schatten darüber aus. Auf der rechten Seite schaut die Ecke eines hölzernen Gebäudes hervor, das von einem lebhaften roten Dach bekrönt wird. Bis in halbe Höhe hat sich der Wein am Spalier emporgerankt und unterbricht angenehm die einförmige Mauerfläche. Links bilden alte Baumstümpfe den Abschluß und dahinter schaut man auf die nahe Hügellandschaft. Das ganze Bild wird noch belebt durch die Bewohner des Hauses, die sich am Ziehbrunnen zu schaffen machen, oder beschaulich in der Haustür sich von der Sonne bescheinen lassen, oder im Schatten der Linde dem Spiel des Kindes zuschauen. — Das ganze Bild atmet Behaglichkeit und Friede. Die Sommersonne schwebt über allem, überall spürt man ihre Strahlen, ja, man meint das unruhige Flimmern zu sehen, das an heißen Sommertagen die Luft bewegt. — Eine außerordentliche Wirkung erzielt der Künstler dadurch, daß er nur wenig Farben bringt, eigentlich nur Braun, das in mählichen Abstufungen nach dunklem Grün übergeht. Hier und da setzt er dann diese lustigen roten Flecke hin, wie an den Fensterläden, an den Fliesen der Hausflur, an der Weste des Mannes am Ziehbrunnen, an der Schürze des Kindes, und alles wirkt dadurch ungemein frisch und belebt. — Das Bild ist so fein in seinen malerischen Qualitäten, daß es lange Zeit für ein Werk des Vermeer van Delft galt. Da es aber eine unbedingte Verwandtschaft zeigt mit einem signierten Bild des van der Laen im Museum zu Aachen, ist es jetzt als sein Werk erkannt worden. D. Sch.



Tizian Vecellio

(1477—1577)

Bildnis des Herzogs Federigo II. von Mantua

Leinwand; 160×120 cm

Ehemalige Sammlung Nemes, Budapest

Am 17. Juni 1540 schrieb der Herzog Federigo II. von Mantua an den Pfalzgrafen Ottheinrich, er habe ihm, seinem fürstlichen Vetter, seines und seiner Gattin Bildnisse von dem in Venedig ansässigen berühmten Meister Tizian malen lassen, damit sie so ähnlich als möglich ausfielen. Im November traf dann ein Schreiben des Pfalzgrafen in Mantua ein, worin er an die versprochenen Bilder erinnerte. Sein Brief erreichte Federigo nicht mehr lebend: sein Sohn hatte inzwischen den Thron bestiegen. Diese beiden Porträts galten lange Zeit als verschollen. Das der Herzogin ist es auch heute noch. Das fragliche Bildnis des kunstsinnigen Herzogs Federigo Gonzaga aber scheint uns in jenem Gemälde erhalten zu sein, das aus der Galerie des Kardinals Broschi zu Bologna in die Sammlung Nemes in Budapest gelangt ist. Von diesem Porträt besitzen das Wiener K. u. K. Hofmuseum und der Palazzo Ducale zu Mantua Teilkopien, die nur den Kopf wiedergeben. Man brachte diese Stücke früher irrtümlich mit dem verschollenen Bildnis des Herzogs von 1530 in Verbindung, das jedoch den Fürsten in Rüstung darstellte. Neben dem Porträt von 1540 ist uns noch ein Bildnis Federigos erhalten, das Tizian wenige Jahre nach seinem Bekanntwerden mit dem Herzog (1523), wohl um das Jahr 1525 geschaffen hat: das schöne Bildnis im Madrider Prado, wo Federigo gleichfalls in ein blaues Gewand gekleidet erscheint. Federigo II., der nur ein Alter von 40 Jahren erreichte, hat sich stets als ein würdiger Sohn der Isabella d'Este und als richtiger Neffe Alfonsos von Ferrara bewiesen. Wie er Giulio Romano mächtig gefördert hat, so war er auch Tizian ein hochherziger Mäzen. Es sei hier nur daran erinnert, daß die heute im Louvre befindliche „Grablegung Christi“ wie die berühmte Serie der Imperatorenbildnisse im Auftrag Friedrichs entstanden sind. Tizian konnte in diesem letzten Porträt seines fürstlichen Gönners noch einmal all seine Verehrung und Dankbarkeit zum Ausdruck bringen, deren Federigo Gonzaga, einer der ritterlichsten Erscheinungen seiner Zeit, in höchstem Maße würdig war.

August L. Mayer



Piero dei Franceschi, genannt della Francesca

(1416/20—1492)

Heiliger Hieronymus und ein Betender

Holz; 47×39 cm

Venedig, Akademie

Eine ganz ungewohnte Auffassung des hl. Hieronymus lernen wir auf unserem Bilde kennen. Es ist nicht der Asket, der alle fleischlichen Gelüste abgetötet hat, der alt, knochig, ungepflegt glücklich ist in seinen beschaulichen Betrachtungen; er hat vielmehr den Anschein, als ob er einen schweren seelischen Kampf ausgekämpft hat, einen Kampf mit dem eigenen Gewissen. Für einen Moment hat er die Lektüre seines Buches unterbrochen, das auf seinen Knien liegt. Zornig und zerstreut schaut er auf den Betenden, der vor ihm kniet, der in seiner gleichmütigen Ruhe den dramatisch bewegten Ausdruck des anderen noch verstärkt. Der Heilige ist der begeisterte Schüler von Plato und Cicero, der aber vor Gott und vor sich selbst den Eid geleistet hat, sich nicht mehr mit diesen großen Geistern zu befassen, sondern nur noch die heiligen Bücher zu lesen. Der Maler wollte hier nicht das Opfer des Körpers darstellen, trotz des schlichten Hemdes, das den Körper allein bedeckt, trotz der ungepflegten Haare und des struppigen Bartes. Das Opfer liegt vielmehr auf geistigem Gebiet und ist ausgedrückt in dieser zornigen Stirn, in diesen unheimlich lebhaften, tiefliegenden Augen, Augen eines Suchers und Denkers, nicht die eines Asketen. — Das Bild ist trotz seines kleinen Formates ein äußerst charakteristisches Beispiel für Piero, den man zu seinen Lebzeiten „den Fürst der Malerei" nannte. Ein weiser, ernster Künstler fragt nicht nach der Bewunderung des großen Volkes, Piero aber ist immer von Gelehrten und Kunstverständigen zu den bedeutendsten Malern gerechnet worden, zu denen, die einen großen und gesunden Einfluß auf die Kunst Mittel-Italiens im 15. Jahrhundert ausübten. — In der Figur des Betenden glaubten einige den Gerolamo, den Sohn von Carlo Malatesta von Foligno, zu erblicken, der im Jahre 1464 eine Tochter von Federigo da Urbino heiratete. Andere glauben, daß die Schrift, die unter die Gestalt des Betenden gesetzt ist, den Namen angibt: Hier Amadi Aug. F. Aber das Ganze ist sehr undeutlich und wahrscheinlich auch später erst aufgemalt. Jetzt nimmt man allgemein an, daß es dieselbe Person ist wie die erste links von den Schutzflehenden unter dem Mantel der Madonna auf dem Altargemälde der Misericordia, dem prächtigen Gemälde des Piero, das sich in San Sepolcro befindet. In diesem Falle handelte es sich also um einen Edelmann aus San Sepolcro, dem Ort, den der Künstler im Hintergrunde des Bildes verewigt hat: wellige Hügellandschaft schließt das Städtchen ein, das der Tiber sanft durchfließt.

Corrado Ricci



Jacopo Robusti genannt Tintoretto

(1518—1594)

Bildnis des Alvise Mocenigo

Leinwand; 115×95 cm

Venedig, Akademie

Tintoretto, der Phantast, der seinen Bildern immer eine eigenartige, persönliche Note aufprägte, war dennoch ein vorzüglicher Porträtmaler. Seine Porträts wirken nicht nur frisch, unmittelbar, leicht hingeworfen, improvisiert, wie seine anderen Gemälde, sondern es sind auch wirkliche Porträts, d. h. mit anderen Worten: er trifft auch die Ahnlichkeit. Es ist ja doch nicht nötig, um die Ähnlichkeit eines Porträts zu beurteilen, daß man das Bild neben das Modell stellt, denn eine ausdrucksvolle, gut charakterisierte Physiognomie offenbart auch die bestimmte Persönlichkeit. — Ridolfi erzählt von ihm, „daß er Prälaten, Kardinäle und Fürsten bei sich empfing, die nach Venedig kamen und den Wunsch hatten, ihre Züge von seinem erhabenen Pinsel verewigen zu lassen. Ja, sogar den König von Frankreich und den König von Polen malte er und noch viele Herzöge und Edelleute aus Italien, und Fürsten und Barone von anderen Ländern. Vor allem aber hat er alle Dogen von Venedig gemalt, die zu seiner Zeit lebten.“ Wir haben hier das Bildnis des Dogen Alvise Mocenigo vor uns, der während der sieben Jahre, die er Doge war, den Verlust von Cypern, den Sieg bei Lepanto, die Feuersbrunst im Dogenpalast und die Pest erlebte! Wir sehen ihn, trotz seiner 63 Jahre, noch jugendlich, energisch, die Augen ernst und lebendig, die Lippen frisch und voll, den Bart nur leicht grau meliert. Ein warmes goldenes Licht flutet um die ganze Person, die würdevoll, aber schlicht dasitzt. Er hat den reichen Dogenmantel um mit den großen Metallknöpfen, und die Dogenmütze auf dem Kopf. — Das Bild ist zwischen 1570 und 1580 entstanden. — Corrado Ricci



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Mariä Tempelgang

Leinwand; 345×775 cm

Venedig, Akademie

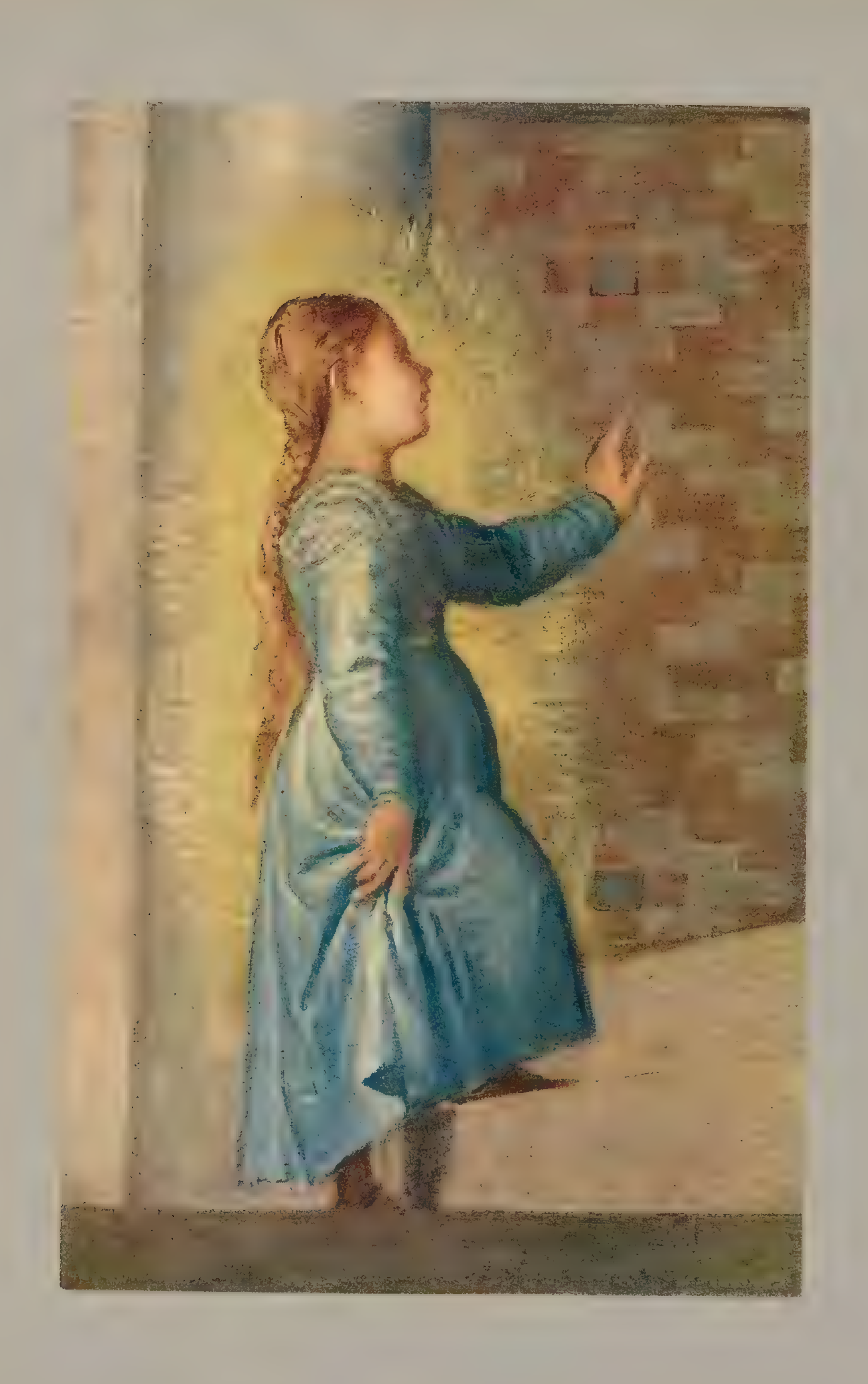
Kaum entwöhnt, wurde die kleine Maria zum Tempel des Herrn gebracht. Da der Tempel auf einer Anhöhe stand, führten 13 Stufen hinauf. Als nun Maria, von der Mutter gestützt, die erste Stufe berührte, geschah das Wunder: ohne jede Hilfe stieg sie allein die hohe Treppe hinauf, zur größten Verwunderung der Priester und der herbeigeströmten Menge. — Die Komposition ist gegeben. Abgesehen von den Giottoschülern, die das Thema auch schon berührt hatten, waren es unter den Venezianern vor allem Jacopo Bellini in seinem Skizzenbuch im Louvre, Carpaccio in dem Bilde der Brera und Cima da Conegliano in seinem Bild der Dresdener Galerie, die die Szene in ähnlicher Weise behandelt hatten. Und nach Tizian brachte es noch einmal Tintoretto, der doch sonst die Geschichten aus der Heiligen Schrift immer ganz eigenartig und phantastisch behandelte. — Hier, wie immer, sammelt Tizian die Ideen der ihm vorangegangenen Künstler und gibt ihnen neue Gestaltung, höchste vollendete Schönheit. — Das Bild hängt jetzt — übrigens ein sehr seltener Fall — genau an dem Ort, für den Tizian es, zwischen 1535—38, gemalt hatte. Vor einigen Jahren nahm man die angesetzten Stücke, die die leeren Stellen der Türen ausgefüllt hatten, wieder weg und hing sie an den Platz in dem Albergo der Scuola di Santa Maria della Carità, in dieses merkwürdige, von der Seite einfallende Licht, womit der weise Tizian bei der Verteilung seiner Lichter und Schatten wohl gerechnet hatte. — Die Szene ist feierlich, großartig, und doch dabei intim und voll Leben. Im Hintergrunde sieht man die Landschaft von Cadore mit den Schneebergen, die Tizian so oft und gern in seinen Bildern wiedergab aus Liebe zu seiner Vaterstadt und aus Freude an der malerischen Wirkung. Weiter vorn eine reiche, phantastische Architektur: hinter der großen Treppe, die zum Tempel führt, ein Gebäude mit reicher Säulenhalle, hinter der Säulenhalle ein Palast, inkrustiert mit farbigem Marmor, wie der Dogenpalast in Venedig. — Staunend ist die hl. Anna vor den Stufen der Treppe stehen geblieben und schaut auf ihr Kind. Eine würdige Matrone will sie noch aufmerksam machen auf das Wunder, das sich vor ihren Augen abspielt, und der hl. Joachim wendet sich überrascht zu der Menge, die schwatzend, murmelnd, scherzend, neugierig fragend das Wunder beobachtet. In der Menge stehen bunt durcheinander Bürger, Senatoren, Kinder, elegante Frauen, Bettler, Straßenjungen. An den Fenstern, auf den Balkonen stürzen die Menschen, auf den ungewohnten Lärm hin, herbei. — Indessen steigt Maria langsam, ruhig, das lange, störende Kleid vorsichtig hebend, die Treppe hinauf dem Hohenpriester entgegen, der in dem feierlichen hebräischen Priestergewand das Kind mit offenen Armen empfängt. — Wahrhaft bescheiden in all dem Glanz, zwischen all den vornehmen Menschen, klein und einfach, wie sie ist, bleibt sie doch die Hauptperson des Bildes und zieht die Aufmerksamkeit auf sich und rührt das Auge eines jeden Betrachters. — Boschini stellte fest, daß unter der Menge „verschiedene Bildnisse sind, vor allem das des Andrea Franceschi, des Groß-Schatzmeisters, und das des Lazzaro Crasso".

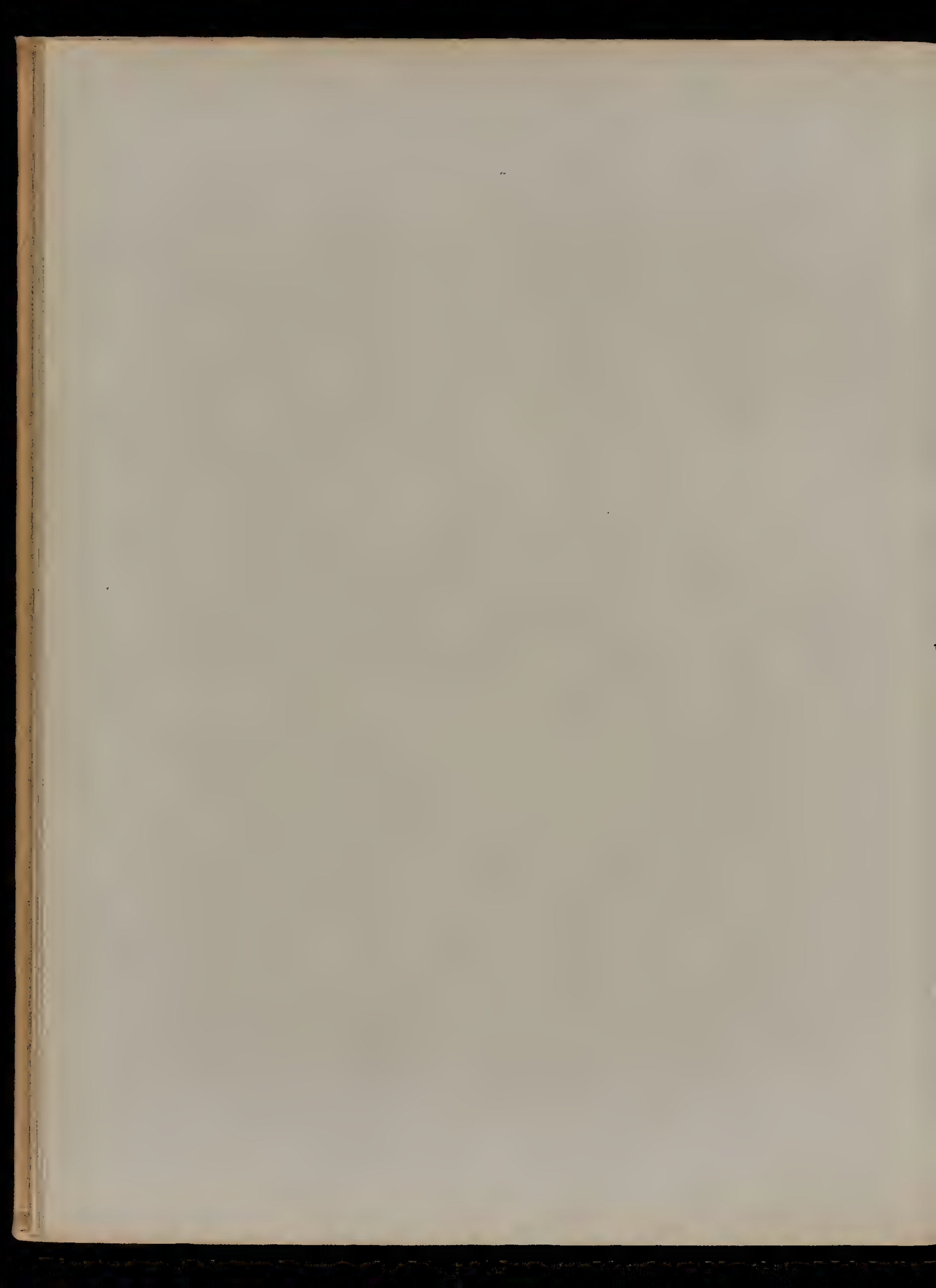
Corrado Ricci



Tizian Vecellio
(1477—1576)
Mariä Tempelgang
Leinwand; 345×775 cm
Venedig, Akademie

Die kleine Maria
Teilstück aus dem Gemälde
Mariä Tempelgang





Tizian Vecellio

(1477—1576)

Mariä Tempelgang

Leinwand; 345×775 cm

Venedig, Akademie

Die Eierhökerin

Teilstück aus dem Gemälde Mariä Tempelgang



Melchior Hondecoeter

(1636—1695)

Der Hahnenkampf

Leinwand; 77×67 cm

Venedig, Akademie

Unser Bild ist ein Hauptwerk des Meisters, den das barocke 17. Jahrhundert den „Raffael der Tiere" nannte. Genauer müßte man sagen „des Geflügels", denn Melchior Hondecoeter malte vor allem Hühner, Hähne, Truthühner, Fasanen, Pfauen, Gänse und Enten. Er malte seine Tiere eher geistvoll als exakt der Wirklichkeit entsprechend, und mit so üppigen Farben, daß die ganze Pracht, die ganze Weichheit des Gefieders und die Bewegung der Füße und der Kämme voll zum Ausdruck kommen. — Wir sehen eine Schlacht. Der Sieger in seiner stolzen Haltung, mit dem leuchtenden Auge, mit dem hellen triumphierenden Ruf, der ihm aus der offenen Kehle dringt, ist der Typus des stolzen, siegreichen Kämpfers. Die Federn des Schwanzes zeigen, daß auch er einige Bisse erhalten hat; aber er selbst hat noch mehr ausgeteilt: tot liegt im Schatten sein Gegner, der Kamm ist abgerissen, das Auge gebrochen und die schönen Federn bedecken ihn wie ein Leichentuch. Hinter dem Kämpfer steht ängstlich ein anderer Besiegter, mit dem unruhigen Auge Rettung suchend, immer noch wütend, denn nur schlecht verträgt er den triumphierenden Ruf des Feindes. — Melchior Hondecoeter stammt aus einer Malerfamilie, die alle das gleiche Genre malten: sein Großvater Gilles, sein Vater Gisberto und endlich sein Onkel Weenix malten meist Tiere, vor allem Geflügel. Aber Melchior war bei weitem der Bedeutendste und wurde auch zu seiner Zeit für den Bedeutendsten gehalten in seiner Art. — Unser Bild ist das Gegenstück zu einem anderen, auf dem man eine Henne mit ihren Küchlein sieht: die häusliche Frau im Gegensatz zu dem kämpfenden Mann. Beide Bilder wurden von dem Venezianer Patrizier Gerolamo Ascanio Molin im Jahr 1815 der Galerie zum Geschenk gemacht.

Corrado Ricci



Paolo Cagliari, genannt Veronese

(1528—1588)

Das Gastmahl des Levi

Leinwand; 550×1278 cm

Venedig, Akademie

„Das, was Paolo über die anderen Maler erhebt, ist, daß jeder sozusagen in das Bild hineingehen, darin umhergehen möchte, um auch die Dinge zu sehen, die dem Auge verborgen bleiben.“ Diese Worte des Algarotti kommen einem ins Gedächtnis vor diesem Bild des Gastmahls. So wahr und lebensvoll ist die Szene, daß wir in der Einbildung die breiten Treppen hinaufgehen, uns unter die eleganten Gäste oder Diener mischen, zwischen den Säulen und Pilastern der prächtigen Halle im Stile Sansovinos umherwandeln. — Ein leises fernes Echo von dem Abendmahl Leonardos fühlt man auch hier nachklingen, wenn auch Gegenstand und Auffassung so ganz anders sind. Vor allem die Gestalt Christi. Ganz isoliert hebt sie sich von dem abendlichen Himmel ab zwischen den Jüngern Johannes und Petrus. Aber in allem Übrigen haben wir statt des Gastmahles, zu dem Levi den Christus einlud, eher ein glänzendes Fest vor Augen, das die Patrizier des üppigen Venedigs des 16. Jahrhunderts ihren Freunden und Anhängern gaben. Allerdings fehlen die Frauen (ein kleines Mädchen ist die einzige weibliche Figur auf dem ganzen Bild), und das mußte dem feinen Maler der blühenden venezianischen Schönheiten besonders schmerzlich sein. Aber statt dessen: welcher Aufwand an seidenen Gewändern, an prunkenden Farben, welche Fülle von Bewegungen beim Einschenken des Weines, beim Anbieten der Speisen, welche Mannigfaltigkeit im Ausdruck und in der Haltung bei Herren und Dienern und bei den unzähligen Zuschauern! — Das Bild ist signiert „AD MCLXXIII die XX aprile“. Es wurde gemalt für das Refektorium der Domikaner in SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Zwei Jahre vorher war ein Gastmahl von Tizian, das in demselben Refektorium hing, durch eine Feuersbrunst zerstört worden. Der Padre Andrea de' Buoni schlug daher vor, es durch ein Gastmahl von Paolo zu ersetzen. Aber nur sehr wenig Bezahlung bekam er dafür und nur mit Mühe konnte er wenigstens noch „einige Flaschen Wein“ durchsetzen, sonst nichts. Das hinderte den Künstler aber nicht, in dem gewaltigen Gemälde eine wahre Pracht in der Architektur, in den Gestalten, in den fein gewählten Einzelheiten zu entfalten, die gerade dies Gastmahl zu einem seiner Meisterwerke macht. — Aber das Bild brachte ihm nur einen Prozeß der heiligen Inquisition ein. Die ganze Auffassung hielt man für unehrerbietig, einige Figuren geradezu für unpassend für den heiligen Ort, für den das Gemälde bestimmt war. Man verlangte sogar vom Maler, einige Figuren zu übermalen (u. a. einen Diener, der Nasenbluten hat und eine Gruppe Soldaten.) — Der Mann im grünen Gewand, der scheinbar den Dienern Befehle erteilt, ist das Porträt des Künstlers selbst. Der letzte von den Gästen, links, mit der Mütze auf dem Kopf und dem Weinglas in der Hand, ist Tizian. — Paolo Veronese hat eine Reihe Gastmäler gemalt, die, wie Lanzi behauptet, seine Glanzleistungen sind. Und in der Tat, sie bieten ihm auch die beste Gelegenheit, seine besondere Begabung zu offenbaren: perspektivische Fernwirkungen, interessante Kompositionen, breites Erzählen, Farbenpracht, üppige Gewänder und alles Flimmernde und Gleißende, das sein Pinsel so liebt.

Corrado Ricci



Paolo Cagliari, genannt Veronese

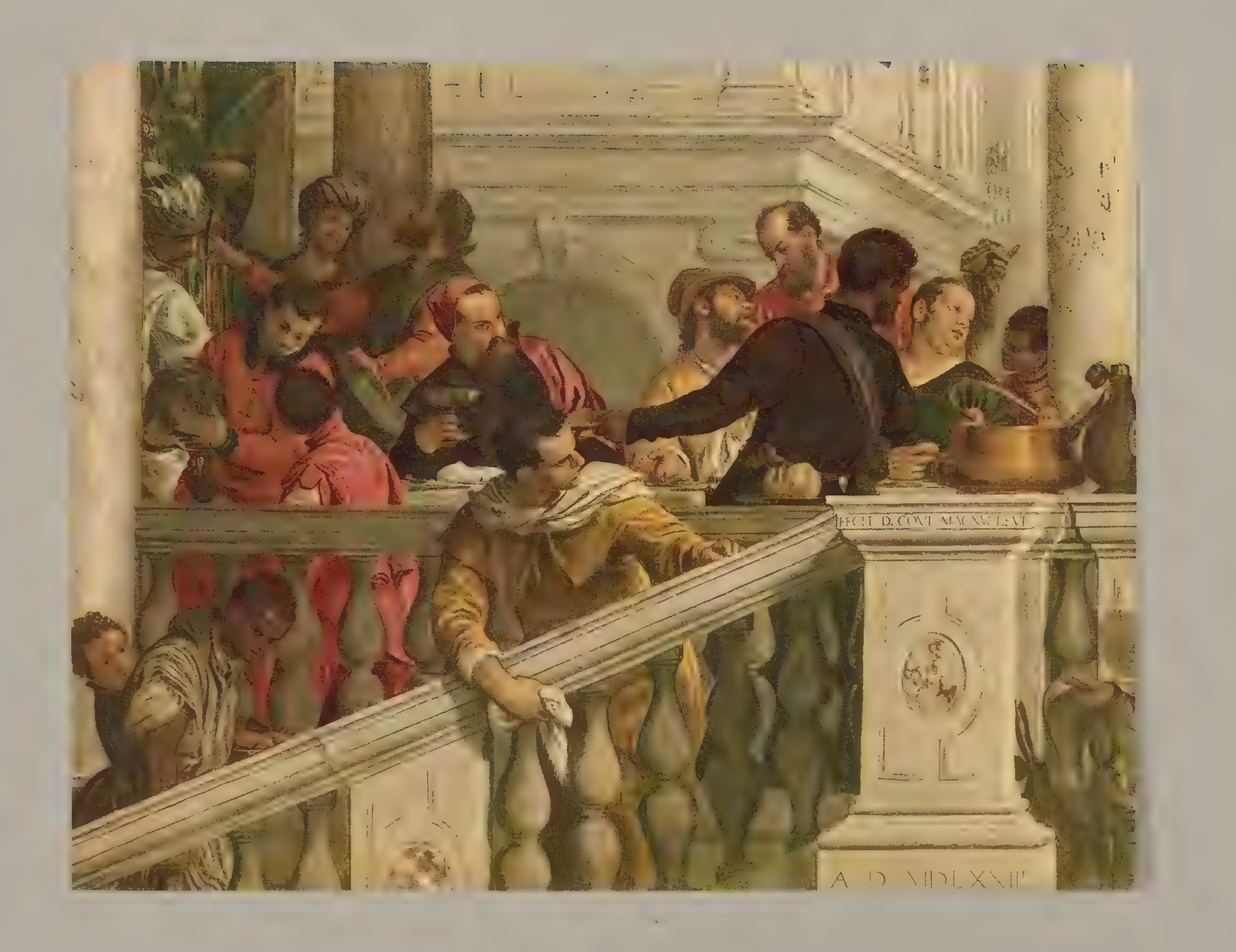
(1528—1588)

Das Gastmahl des Levi

Leinwand; 550×1278 cm

Venedig, Akademie

Linke Gruppe aus dem Gemälde
Gastmahl des Levi


A. D. MDLXXII

Paolo Cagliari, genannt Veronese

(1528—1588)

Das Gastmahl des Levi

Leinwand; 550×1278 cm

Venedig, Akademie

Mittelgruppe aus dem Gemälde
Gastmahl des Levi



Paolo Cagliari,
genannt Veronese

(1528—1588)

Das Gastmahl des Levi

Leinwand; 550×1278 cm

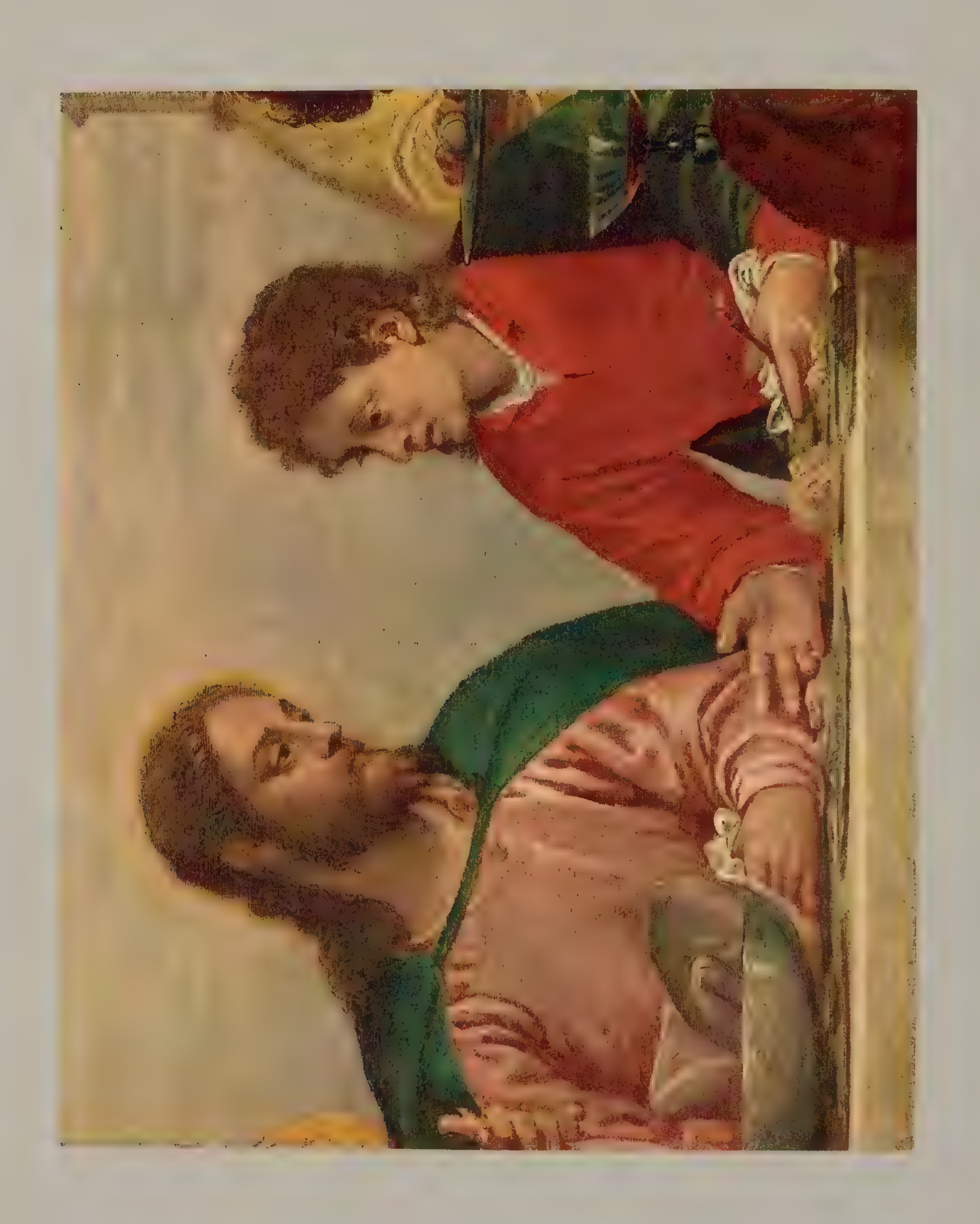
Venedig, Akademie

Rechte Gruppe aus dem Gemälde
Gastmahl des Levi



Paolo Cagliari,
genannt Veronese
(1528—1588)
Das Gastmahl des Levi
Leinwand; 550×1278 cm
Venedig, Akademie

Christus und Johannes
Teilstück aus dem Gemälde
Gastmahl des Levi



Mittelrheinischer Maler

(Vom Anfang des 15. Jahrhunderts)

Der Ortenberger Altar
Mittelstück: Maria im Kreise von Heiligen

Leinwand auf Holz; 100×140 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Im „goldenen Mainz“ hat der Meister des Ortenberger Altars gelebt, dessen Mittelstück die hl. Jungfrau Maria unter ihren Verwandten und Freundinnen darstellt. Ob die glänzende Ausstattung der Kirchen in der alten Metropole der ostfränkischen Kirche ihr zu dem Namen des „goldenen Mainz“ verhalf? Jedenfalls gibt es kaum ein altes Gemälde, das so durch Gold bestimmt ist wie dieses. Alle Figuren sind in kühlgoldige Gewänder gekleidet, deren Ton durch eine gelbliche Lasur über Silber erzielt ist und sich von dem reinen Gold des Himmels und der großen Nimben unterscheidet. Neutralisierend steht das Weiß der Kopftücher dazwischen. Nur der Fleischton, die bunten Edelsteine an den Kronen, einzelne Attribute und der grüne Boden treten farbig aus dem Goldton des Ganzen hervor. Schwarze Linien bilden die Konturen. Vielleicht war der Maler zugleich noch Goldschmied. Seine Arbeit hat etwas von der Wirkung niellierter und durch Grubenschmelz belebter Metallplatten. In der Mitte kommt die Verehrung der hl. Jungfrau und des Christuskindes zu bewegtem Ausdruck. Links überreicht ihr Agnes glückstrahlend eine große Lilie, rechts kniet Barbara mit gefalteten Händen, während über ihr Elisabeth, mit einem rührenden Ausdruck von gütigem Ernst, das Christuskind herzt und ihr kleiner Johannes, den sie mit der anderen Hand hält, es anbetet. Diese im Dreieck aufsteigende Mittelgruppe gibt dem Ganzen einen Halt und verbindet zwanglos die obere und die untere Reihe. Die übrigen Gestalten sind durch eine leichte Neigung nach der Mitte hin konzentriert. Aber feine Unterschiede in der Haltung und in der Zeichnung von Mund und Auge haben die gleichmäßigen Köpfe mannigfaltig belebt. Wie sicher kommt in der „Maria Cleophä“ (in der Ecke oben links) das Selbstbewußtsein der kinderreichen Mutter zum Ausdruck, wie köstlich sind ihre beiden Ältesten beobachtet, die mit Schreibtafel und Buch zu ihren Füßen sitzen. Die hl. Mutter Anna ist in ihre fromme Lektüre vertieft; die liebliche Dorothea aber blickt von dem Rosenkranz, den sie windet, zu den Engeln hinüber, die vor der Himmelskönigin musizieren. Feste Zeichnung, die den mittelrheinischen Maler von den gleichzeitigen Kölnern unterscheidet, holt das Seelische bestimmter heraus, als ein mehr malerischer Stil es in dieser Frühzeit vermocht hat. Im übrigen hat unser Meister gar nicht das Bedürfnis, die Formen aus dem Typischen zum Individuellen zu entwickeln, sie interessieren ihn nicht an sich, sondern nur als Träger des Ausdrucks, auf den es ihm ankommt. Der Kopftypus, der ihm durch seine Schule überliefert war und sich ähnlich in Werken der gleichzeitigen mittelrheinischen Plastik zeigt, verrät einen hohen Sinn für ebenmäßige Schönheit. Wir werden an die Antike, die im mittelrheinischen Lande Wurzel geschlagen hat, und an italienische Kunst erinnert.

Friedrich Back



Mittelrheinischer Maler

(Vom Anfang des 15. Jahrhunderts)

Der Ortenberger Altar
Linker Flügel: Die hl. Geburt

Leinwand auf Holz; 100×70 cm
Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Während im Mittelbild die Figuren fast ohne räumliche Tiefe über- und nebeneinander gereiht sind, in sehr altertümlicher, flächenhafter Art, zeigen die Flügelbilder einen mit allem Eifer räumlich ausgebildeten Hintergrund. Man sieht hier den Stall mit seinem Strohdach und darunter ein rotes Bett, auf dem ein Kissen liegt. Daneben wird durch allerlei Blumen und einzelne Bäumchen und durch Schluchten mit scharf ausgeschnittenen Abhängen das Auge zum Horizont geführt. Die goldigen Gewänder heben den Vorgang auch hier ohne weiteres auf idealen Boden. Ein riesiger Nimbus umgibt das Haupt Marias; in rhythmischem Schwung fließt der Saum ihres Mantels. Aus ihrem Antlitz strahlt reines Mutterglück, sie hat nichts von der mystischen Versonnenheit kölnischer Madonnen. Mit dem Interesse eines älteren Bruders sieht der Engel, der neben ihr kniet und die Laute spielt, auf den Neugeborenen, während der andere über seinem Mandolinspiel nicht unterläßt, die Schönheit der hl. Jungfrau anzustaunen. In einer Diagonale liegen die Hauptlichtwerte des Bildes, der Fleischton des Christuskindes, das Antlitz und das Kopftuch Marias und das große Notenblatt oben. Die drei singenden Engel, die an das Strohdach gelehnt ihr Gloria in excelsis singen, sind wiederum von großer Lieblichkeit; in ihrer Mundhaltung ist die höhere und die tiefere Stimme sicher beobachtet. Ein gegensätzliches Element gewinnt die Darstellung in Joseph, der ohne Nimbus hinter Maria kniet, im Kapuzenmantel, auf den Stock gestützt, ein Kästchen im Arm und eine Tasche am Gürtel. Er nimmt nicht teil an dem Jubel der andern, er ist unangenehm überrascht. Die verlegene Bewegung seiner linken Hand und die heruntergezogenen Mundwinkel sagen genug. Der Maler hat kein Bedenken getragen, diesen komischen, im volkstümlichen Weihnachtsspiel ausgebildeten Gegensatz anzudeuten, aber mit sicherem Takte ist die Derbheit jener Vorführungen vermieden. Sein heiterer, weltfreudiger Sinn holt aus der heiligen Geschichte unbefangen das einfach Menschliche heraus. Die flächenhafte Behandlung der Figuren und die Helligkeit, mit der sie sich vom Hintergrund abheben, gibt eine ausdrucksvolle, weithin wirksame Silhouette. Die mittelrheinische Kunst ist sich immer dessen bewußt geblieben, daß ein Altarbild der klaren Fernwirkung nicht weniger entbehren kann, als ein Werk der Wand- oder Glasmalerei.

F. B.



Mittelrheinischer Maler

(Vom Anfang des 15. Jahrhunderts)

Der Ortenberger Altar

Rechter Flügel: Anbetung der hl. drei Könige

Leinwand auf Holz; 100×70 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Die Szenerie ist hier etwas verändert. Neben dem Stall wird in naturwidriger Verkleinerung ein Turm sichtbar, der an italienische Bilder erinnert. Verschiedene Gegenstände helfen den Vorgang illustrieren und ebenso sehr die Raumvorstellung anregen: ein Schemel, eine Kanne, ein Korb mit Broten, der an blankem Nagel hinten an der Felswand hängt. Die stärksten Lichtwerte und die Hauptmomente des Vorgangs liegen in einer ähnlichen Diagonale wie auf dem linken Flügelbild. Die Figuren sind wiederum in lebendige Beziehung zueinander gesetzt. Der stehende König und sein Knappe, der ihm ein kostbares Gefäß reicht, sind mit den Augen schon ganz bei dem Hauptvorgang und zugleich durch den Gegenstand, den sie beide fassen, untereinander in Aktion: ein feiner, seltener Zug, die Monotonie des bloßen Zuschauens zu beleben. Der andere Knappe hält seinen hohen, roten Hut und das Prachtschwert des alten Königs. Wie eindringlich ist die hingebende Verehrung der beiden knienden Könige, wie fein die Zurückhaltung Marias, die sich hier auf einmal in fremder Umgebung sieht. Joseph hat sich nun schon in die Sachlage gefunden und sitzt breikochend in der Ecke, wie Maria ihm befohlen hat.

„Schlag auf ein kleines Feuerlein
Und mach dem Kind ein Kochelein —“

heißt es in einem alten Weinachtsspiel. Er ist aber nicht so sehr in sein Geschäft vertieft, um nicht einen Blick für den reichen Hermelinmantel des jungen Königs übrig zu haben. Wie bei dem Mantel Marias auf dem andern Flügelbild ist hier die rhythmische Wiederholung der Faltenmotive zu beachten. In glänzender, modischer Tracht sind die heiligen drei Könige aufgezogen. Mehrere der sonderbaren Moden dieser Epoche, die der Limburger Chronist, selbst ein Geistlicher Mainzer Bistums, erwähnt, sind hier zu sehen: die weibische Art der Mäntel, das Zaddelwerk, das sich bei dem stehenden König besonders breit macht, die tiefsitzenden, zum Teil mit Schellen besetzten Gürtel oder Duchsings. Mit sichtlichem Interesse für solche Einzelheiten sind bei dem kleineren Knappen die umgelegten Innenseiten der Stiefel, die Sporenriemen, die Nestelung des Wamses angegeben. Ein buntes, reiches Leben erging sich zur Zeit unseres Malers auf den Straßen und Plätzen der alten Bischofsstadt. Auch die Geistlichkeit hielt sich nicht zurück. Welt- und Ordensgeistliche verwenden die Kircheneinkünfte zu Spielen und Turnieren, sie haben Kleider mit Gold und Silber verbrämt, lassen Haupt- und Barthaar wachsen und tragen Sporen wie Ritter: so lautete die Kritik Karls IV., die er auf einer Mainzer Versammlung und hernach schriftlich in Briefen an Erzbischof Gerlach von Nassau aussprach. Die rege Fühlung, in der man hier durch kirchliche und dynastische Verhältnisse mit der verfeinerten Kultur des Westens, mit dem höfischen Treiben in den burgundischen Landen und Frankreich stand, kann auch für die Kunst nicht ohne Folgen geblieben sein. F. B.



Stefan Lochner

(um 1430—1451)

Die Darstellung des Christuskindes im Tempel

Holz; 136×122 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Der Deutschordensherr, der in unserem Bilde vorn rechts steht, hat im Jahre 1447 dieses Altarbild malen lassen und in die Deutschordenskirche zur hl. Katharina in Köln gestiftet. Den hl. Simeon vor allen wollte er ehren: in seiner Rechten hält er, wie die Schrift auf dem Blatte besagt, eine wundertätige Reliquie des Heiligen. Das große Ereignis in Simeons Leben, der Tag, an dem er das Christuskind im Tempel empfing, ist hier dargestellt. Maria bringt zwei Tauben dar, links von ihr sieht man Joseph, der mit etwas bäurischer Vorsicht das Opfergeld hervorsucht, und die hl. Katharina, die Schutzheilige der Kirche. Männer und Frauen aus der Verwandtschaft des heiligen Paares sind mitgekommen und umdrängen den Altar. Alle sind gekleidet in die reiche Tracht des 15. Jahrhunderts. Die biblische Geschichte, die sich vor anderthalb tausend Jahren zugetragen hat, ist dargestellt wie ein Kirchenfest in der Kölner Katharinenkirche zur Zeit des Malers. Meister Stefan war längst ein berühmter Mann. Es war wohl gegen 1430, als er sich in Köln niederließ und bald den großen Altar für die Rathauskapelle zu malen bekam, der jetzt im Dom steht. Damals war die Kraft der älteren Kölner Schule des „Meisters Wilhelm" schon im Verlöschen, und Lochner brachte von der neuen Kunst, die den bunten, vielgestaltigen Reichtum der Erscheinungswelt in räumlicher und stofflicher Wirkung auf die Fläche zu bannen verstand, genug mit, um die staunenden Augen der Kölner zu fesseln. Seine Heimat, die Bodenseelandschaft, lag den Grenzen Burgunds nahe, es ist wahrscheinlich, daß er, wie im Norden die Gebrüder van Eyck, von der burgundischen Hofkunst Anregungen empfangen hatte. In der Hauptgestalt unseres Bildes, dem greisen Simeon, hat er sein Bestes gegeben. Der seelische Ausdruck von Haltung und Antlitz, die vollendet malerische Wiedergabe des kostbaren Gewandes sind erstaunlich. Mit diesem Wirklichkeitssinn aber, der auch in einem erheblichen Fortschritt der Raumbildung zutage tritt, verbindet sich bei Lochner noch das Gefühl für Fläche. Alles ordnet sich dem Rhythmus ein, der das Ganze umspannt; auch ohne die köstlichen Einzelheiten ist dieses Gefüge von zarten und satteren Farben, von leisen und laut jubelnden Tönen ein immer neuer Genuß. Der Stifter hat vermutlich in den Köpfen, besonders den männlichen, die Züge eines und des andern aus seiner Sippe oder Freundschaft zu sehen gewünscht. Der Maler hat sich darum bemüht, und doch verleugnet keiner dieser Köpfe den Idealtypus, der seiner Phantasie vorschwebt. Als ein etwas weiches und verträumtes Geschlecht hat Meister Stefan die Menschen seiner Zeit gesehen und geliebt. Mitten in allem Glanz der Welt, der neu und groß vor ihnen aufgeht, wissen sie sich wohlgefällig von Gottvater betrachtet. In der leuchtenden Klarheit seiner Farben hat Lochner sie hier noch einmal dargestellt, nicht lange bevor er für immer aus ihrem Kreise schied.

F. B.



Hans Holbein d. J.

(1497—1543)

Die Madonna des Bürgermeisters Meyer

Holz; 144×101 cm

Darmstadt, Residenzschloß, Großh. Privatsammlung

Der Baseler Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen, Geldwechsler von Beruf und zwischendurch Söldnerführer in italienischen Feldzügen, später wegen unlauteren Verhaltens mit Gefängnis bestraft und von allen öffentlichen Ämtern ausgeschlossen, ließ sich einige Jahre nach diesem jähen Sturz und nicht lange vor seinem Tode von dem jüngeren Holbein malen, wie er mit seiner Familie, in der auch die erste verstorbene Gattin nicht fehlt, zu den Füßen der Madonna kniet. Er gehörte zu den eifrigen Gegnern der Reformation, die 1529 in Basel zur Herrschaft gelangte. Das Bild ist gleichsam ein Bekenntnis der Treue zu dem angestammten Glauben. Die künstlerische Auffassung des Gegenstandes ist neu. Die Menschen, die hier dargestellt sind, bedeuten mehr als die Stifterfiguren auf älteren kirchlichen Gemälden. Sie sind für sich da: ihnen unsichtbar scheint Maria in ihrer Mitte zu stehen. Nicht anders, als sie sich in der Kirche benehmen, sehen die Frauen vor sich hin; der Knabe ist halb von dem kleinen Bruder in Anspruch genommen, in dem geteilten Interesse ein Meisterstück psychologischer Beobachtung. Am stärksten ist der Ausdruck religiöser Erhebung bei dem Manne. Und diese Menschen sind in ihrer ganzen Erscheinung mit voller Wahrheit erfaßt. All die Schwierigkeiten, die den Malern des 15. Jahrhunderts zu schaffen machten, Form und Verhältnisse des Körpers, Bewegung und Verkürzung, scheinen spielend gelöst. Der letzte Rest von Allgemeinem, Typischem ist in diesen unerhört individuellen Köpfen verschwunden. Der Meister, der bereits im Jahre 1516 als Achtzehnjähriger Bildnisse des Bürgermeisters und seiner Gattin gemalt hatte, hat die Arbeit durch sorgfältige Studien nach den einzelnen Gestalten vorbereitet. Die wunderbare Erscheinung des Ganzen beruht auf verhältnismäßig wenigen Farben. Eine breite Basis neutraler Flächen hebt die lebhaften Töne zu doppelter Kraft, und diese sind mit sicherstem Gefühl der Werte, die den einzelnen eignen, zu überzeugender körperlich-räumlicher und stofflicher Wirkung gegeneinander gestellt. Die köstlichste Frucht dieser reifen Kunst und des neuen, lebensvollen Schönheitssinnes ist die Madonna selbst. Die verschiedene Haltung der Figuren, der Wechsel in der Richtung des Blickes und mehrere besondere Bewegungsmotive, wie die segnende Gebärde des Christuskindes und die Stellung des älteren Knaben, bringen nicht bloß ein reiches Leben in das an sich ruhige Motiv, sondern vermitteln zugleich eine vielseitige Raumanschauung. Einzelheiten, wie die Teppichfalte vorn, besonders aber die Architektur, die sich um die Madonna wölbt und sicher in der Holzschnitzerei des ursprünglichen Rahmens fortgesetzt war, treiben die Illusion zu stärkster Wirkung. Bereits ehe durch die Reinigung des Werkes seine volle, ursprüngliche Farbenkraft zutage gebracht war, waren seine Vorzüge gegenüber der in gewisser Hinsicht gefälligen, aber flaueren und mehr von italienischer Kunst beeinflußten Wiederholung in Dresden gefühlt worden.

F. B.



Pieter Brueghel d. Ä.

genannt Bauernbrueghel

(um 1525—1569)

Der Tanz unter dem Galgen

Holz; 45×60 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Das Bild ist eines der letzten Werke des Bauernbrueghel. Karel van Mander berichtet, daß er es testamentarisch seiner Frau vermacht habe mit dem Bemerken, die Elster auf dem Galgen solle die Schwatzhaftigkeit der Weiber andeuten, die den Galgen verdiene. Man weiß, wie stark der moralisierende Trieb in diesem großen Vlamen war. Auch in der übrigen Staffage verleugnet er sich nicht. Die tanzenden Alten sind dem Galgen bedenklich nahe. Aber die Landschaft ist hier dem Maler doch die Hauptsache. Erinnerungen an seine Romfahrt — das große Ereignis im Leben der nordischen Meister dieser Zeit — sind wach geworden. Als ob er sich noch einmal laben wolle an aller Schönheit, die den Wanderer einst umfing, breitet er ein großes Stück der Erde vor sich aus, so reich und mannigfaltig, wie es die Wirklichkeit selten auf einmal bietet. Die Figuren locken unser Auge zuerst nach links: da liegt unten eine kleine Stadt mit lustig rauchenden Schornsteinen und belebten Gassen. Über ihr ragt ein Schloß auf steilen Felsen, dahinter dehnen sich, allmählich verblauend, in großen, ruhigen Linien ferne Gebirgszüge. Und rechts wandert der Blick über die Mühle, die am Fuße der Vordergrundhöhe liegt, und über ein anderes Gehöft zu dem bläulichen Strom. Diesen verbirgt bald eine vorgeschobene Anhöhe und läßt ihn erst in der Bildmitte wieder frei. Noch einmal verschwindet er, um endlich, nach rechts gedrängt, fast bis zum Horizonte sichtbar zu bleiben. In der weiten Ebene, die sich zu seiner Rechten dehnt, löst sich die Spannung: ungehemmt, beruhigt zieht der Blick in die Ferne. Ein steiler Felsberg mit einem Kloster oben, ein italienisches Motiv, das in Landschaften anderer Romfahrer dieser Zeit wiederkehrt, begrenzt den Hintergrund nach rechts. Die Vertikalen des Vordergrundes werden hier, wie drüben durch das Schloß und die Felsberge in der Mitte, noch einmal aufgenommen. Ein merkwürdig reifer Landschaftsstil. Die hohen Bäume vorne, die kulissenartig das Bild einfassen, sind ja auch noch später beliebt. Aber das herkömmliche und ebenfalls bis ins 17. Jahrhundert geltende Schema der drei verschieden getönten, sich mehr oder weniger scharf abhebenden Pläne des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes ist hier fast überwunden. Ein feiner Luftton vermittelt die Übergänge. Aus der gedämpften Stimmung der Landschaft jubeln laut die Farben in der Tracht der Tanzenden: helles Rot und Blau, durch Weiß unterstützt, in breiten Flächen hingesetzt, wie es Brueghel liebte; diese Farben weisen wieder zurück auf die Flecken von matterem Rot, die in feiner Abstufung in die blaugrünliche Landschaft eingestreut sind, und auf das Blau des Stromes. — Bei Karel van Mander ist unmittelbar neben diesem Bild noch ein anderes Spätwerk des Malers erwähnt, „Wie die Wahrheit durchbricht", das sein allerbestes gewesen sei. Unter den Landschaften Brueghels aber nimmt „Der Tanz unter dem Galgen" neben der wundervollen Winterlandschaft in Wien jedenfalls die erste Stelle ein.

Friedrich Back



Antwerpener Maler

(Letztes Viertel des 16. Jahrhunderts)

Bildnis eines Knaben

Holz; 42×33 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Dieses liebenswürdige Werk gehört zu den vielen guten Bildnissen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die bisher noch nicht bestimmten Meistern zugewiesen werden konnten. Die verschiedensten Namen sind genannt worden: niederländische, französische, italienische: Antonis Moro, P. Pourbus d. Ä., Clouet, Bronzino; auch an Bergamasker Maler fühlte man sich erinnert. Am nächsten berührt sich die Malerei mit Arbeiten von A. Th. Key. Die Schwierigkeit der Bestimmung kommt nur z. T. daher, daß die Kunst dieser Zeit verhältnismäßig noch wenig von der Wissenschaft durchforscht ist. In der Natur der Sache liegt das Haupthindernis. Die Bildnismalerei war damals vielleicht mehr als je eine Zweckkunst, auf die Ähnlichkeit kam alles an. Die Wertung der einzelnen Persönlichkeit, von der Renaissance durchgesetzt, stand noch in Kraft. Das Interesse an der objektiven Erscheinung des Darzustellenden wog schwerer als die persönliche Note des Künstlers. So hat auch der Maler unseres Bildes, wie immer er geheißen haben mag, mit durchdringender Schärfe die eigenartigen Züge dieses Knaben beobachtet. Unter der stark gewölbten Stirn blicken zwei verschieden stehende und auch im übrigen ungleiche Augen erwartungsvoll in die Welt. Man möchte wissen, wieviel Träume sich diesem Knaben erfüllt haben. Die bestimmten Linien des geschlossenen Mundes deuten auf eine Frühreife. Auch eine gewisse Sinnlichkeit äußert sich, der aber das kleine Kinn etwas Schwächliches gibt. Von besonderem Reiz ist die farbige Anlage des Werkes. Eine beliebte Regel, wonach der Hintergrund neben der belichteten Kopfseite dunkel, neben der schattigen heller zu sein hat, ist hier mit großer Entschiedenheit durchgeführt. Während er in der Farbe meistens einheitlich gehalten ist, teilt er sich hier in eine dunkelgraue und und eine rötliche Fläche, von denen die eine durch den Fleischton, die andere durch das Schwarz des Hutes bestimmt ist. Um so wichtiger war die große, durch Kragen und Gewand gebildete Fläche von Weiß, die das Antlitz umgibt, den Fleischton nach rechts hin abhebend und erwärmend. Außer dem Bewegungsgegensatz von Körper und Kopf helfen die Linien des weit ins Leere vorspringenden Kragens zu einem räumlichen Eindruck. Im Kopf ist die plastische, vom Knochengerüst ausgehende Durchbildung schon gemildert durch die Weichheit toniger Übergänge; ein Reflex des weißen Kragens hellt den rechten Kontur des Antlitzes auf. Die Erscheinung der Hautoberfläche an sich, in ihrer verschiedenen Reaktion gegen das Licht, beginnt in den Bereich des malerischen Interesses zu treten. Das ist schon ein Hinweis auf die Kunst des 17. Jahrhunderts.

F. B.



Adriaen Brouwer

(1606—1638)

Der Offizier

Holz; 25×20 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Ein Offizier der spanischen Armee, die Breda zur Übergabe zwang. Nicht einer von der vornehmen Art des Feldherrn, des Marquis Spinola, aber doch keiner der Übelsten. Seine Lebsucht bildet noch nicht ein Hindernis für den Beruf, aber vielleicht fühlt er so etwas schon kommen und kämpft es durch eine besonders herrische Haltung zurück, wenn er sich öffentlich zeigt. — Die lebendige Charakteristik beruht ebensosehr auf der ausdrucksvollen Silhouette der Gestalt und ihrer Einordnung in das Rechteck des Bildes wie in den Gesichtszügen. Die Haltung der Arme, die Stellung zwischen Tisch und Bildrand sind bedeutsam. Die Farbenstimmung ist bei aller Kraft der Lokalfarben sehr geschlossen. Der ockergelbliche Ton des Lederrockes ergänzt sich in dem bläulichen Ton der Tischdecke, ein etwas satteres Blau gibt der glänzende, eiserne Ringkragen, der rechts über der Schärpe ein wenig hervorsieht. Aus dem Gelb, Rot und Grün der Tracht setzt sich der Fleischton zusammen. Die neue Kunst des 17. Jahrhunderts steht hier in Blüte. Nicht mehr von der plastischen Form, sondern von der farbigen, lichtberührten Oberfläche geht der Maler aus und gewinnt von daher, mit den Farben modellierend und die verschiedenen Werte der einzelnen ausnützend, die plastisch räumliche und stoffliche Wirkung. Die kühne Pinselführung, die namentlich im Antlitz zu bewundern ist, könnte an einen Meister denken lassen, der gewohnt war im großen Maßstab zu arbeiten. Die ganze Mache ist geistreich genug für Frans Hals. Aber Farbe, Auffassung und besonders die dargestellte Persönlichkeit weisen doch mehr in den Bereich der vlämischen Malerei. Man möchte den jüngeren Teniers nennen, wenn eben nicht eine unmittelbare Wirkung des Haarlemer Meisters so deutlich fühlbar wäre. Da bleibt unter den Großen dieser Zeit kein anderer übrig als Adriaen Brouwer. Von einem mehrjährigen Aufenthalt in der Umgebung des Frans Hals war er 1631 in seine vlämische Heimat zurückgekehrt. Nicht lange darnach, als die Haarlemer Eindrücke noch frisch waren, wird unser Bildnis entstanden sein. Es wird berichtet, daß der Maler wegen politischer Vergehen im Jahre 1633 vom Februar bis zum September in der Zitadelle von Antwerpen inhaftiert war. Ist es vielleicht der gestrenge Kommandant der Festung, dessen Persönlichkeit er hier in dieser köstlichen Weise verewigt hat?

F. B.



Jan Porcellis

(um 1584—1632)

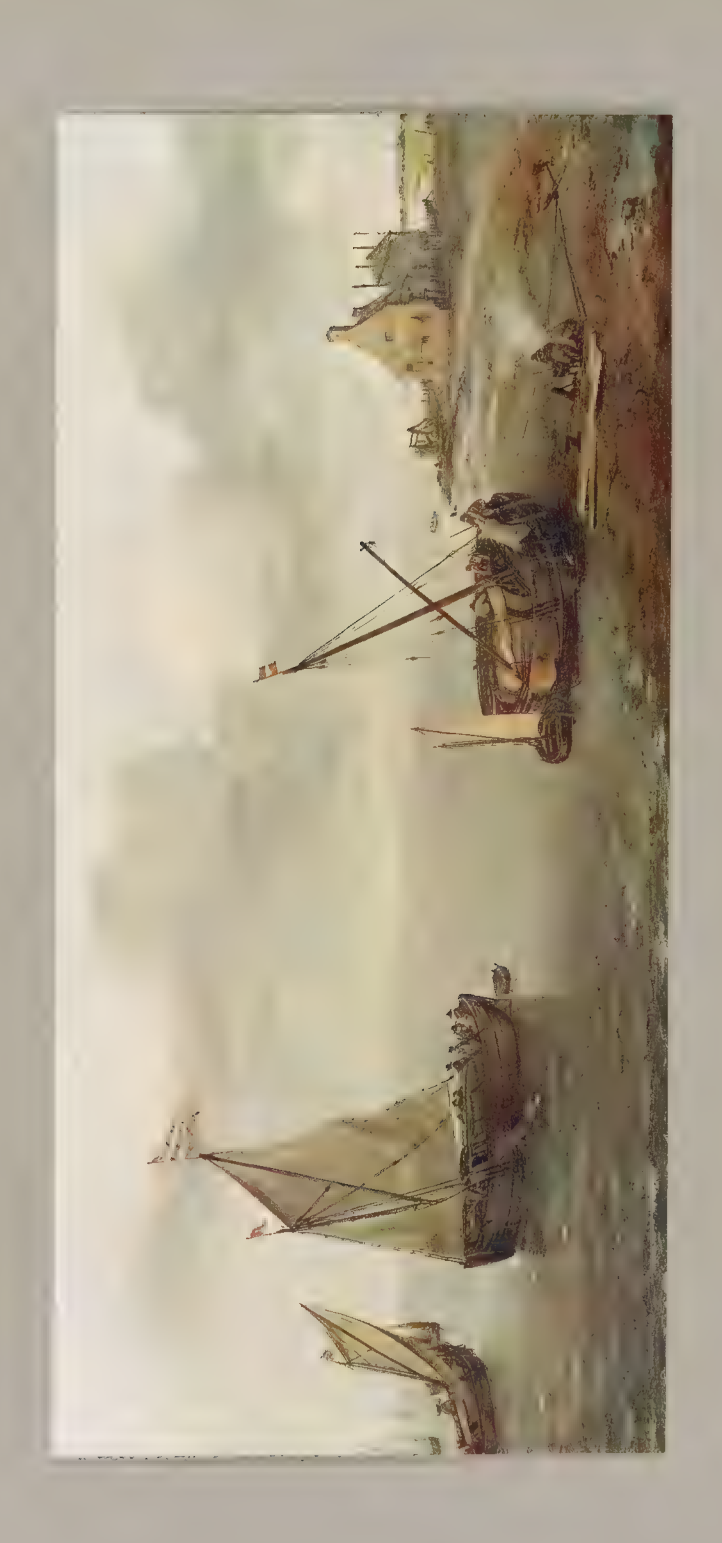
Am Strande

Holz; 31×67 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

In sehr verschiedener Art hat sich die niederländische Kunst mit dem Element des Wassers auseinandergesetzt, das für das ganze Leben und Wesen der Holländer und Vlamen von so entscheidender Bedeutung war. Oft, namentlich in den älteren vlämischen Bildern, ist dem Maler das menschliche Treiben, das sich auf dem Meere abspielt, mindestens ebenso wichtig wie die Natur: wir sehen Nordlandfahrer beim Walfischfang oder im Sturm an grotesker Felsenküste, mächtige Kriegsschiffe auf der Reede. Die Darmstädter Galerie bewahrt in Gemälden der Bonaventura und Jan Peeters einige Beispiele dieser Art. Oder die Phantasie des Bauernbrueghel faßt alle Einzelheiten wie aus der Vogelperspektive in großen, vielsagenden Linien und Farbflächen zusammen, die Gewalt des Meeres verkörpert sich gleichsam zu einem riesigen Ungeheuer, das mit Schiffen und Menschen sein unheimliches Spiel treibt. Erst in der Blütezeit der holländischen Malerei, gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts, wird das Landschaftliche zur Hauptsache: Wasser und Wolken, im Schein des Lichtes, vom Winde bewegt. Die Schiffe und die Menschen werden zur Staffage. Man gibt sich nun den flüchtigsten, formlosesten Erscheinungen der Natur mit einer Liebe hin, die in der ganzen älteren Kunst nicht ihresgleichen hat und nur aus den Tiefen germanischen Wesens zu verstehen ist. Unser Bild von Jan Porcellis nimmt eine mittlere Stellung ein. Das Wasser ist von mehreren Booten belebt, mit kundigem Auge sind sie in ihrem Bau und ihrer Takelung erfaßt. Rechts ist eines ans Land gezogen, über einem Feuer werden die Fische geröstet. Andere beginnen die Fahrt. Ein leichter Wind rührt die Segel und Wimpel. In Diagonalen wird das Auge in die Ferne geführt; rechts über das ans Land gezogene Boot und das Haus zu der kleinen Bucht, hinter der ein Gehölz am Horizont wieder die Wagerechte betont, links über die verschiedenen Boote hinweg, die der Bildrand, die Phantasie anregend, zum Teil verdeckt. Der Horizont liegt schon tief, unter der Bildmitte; die Atmosphäre ist zu einem wesentlichen Teil der Aufgabe geworden. Ein feiner Rhythmus bestimmt die Verteilung der dunkleren und helleren Massen im Verhältnis zur unteren Bildhälfte. Wie ist aber vor allem das Wasser selbst in seinem weichen, beweglichen Wesen zum Ausdruck gekommen, die leichten Wellen vorne mit den feinen, weißen Kämmen und die weite, glatte Fläche im Hintergrund. Ganz aus der Ferne grüßt noch der grünliche Schein jenseitiger Gestade, weiße Segel, kaum zu erkennen, blitzen in der Sonne auf. Der berühmte Maler unseres Bildes, Jan Porcellis, einer der Bahnbrecher der holländischen Seemalerei, war aus Gent nach Holland gekommen, wo er besonders in der Nähe von Leiden gearbeitet hat. Er übertrug seine Kunst auf seinen Sohn Julius Porcellis, dessen Arbeiten bisweilen nicht leicht von denen des Vaters zu unterscheiden sind. Auch er ist in der Darmstädter Galerie vorzüglich vertreten.

F. B.



Rembrandt van Rijn

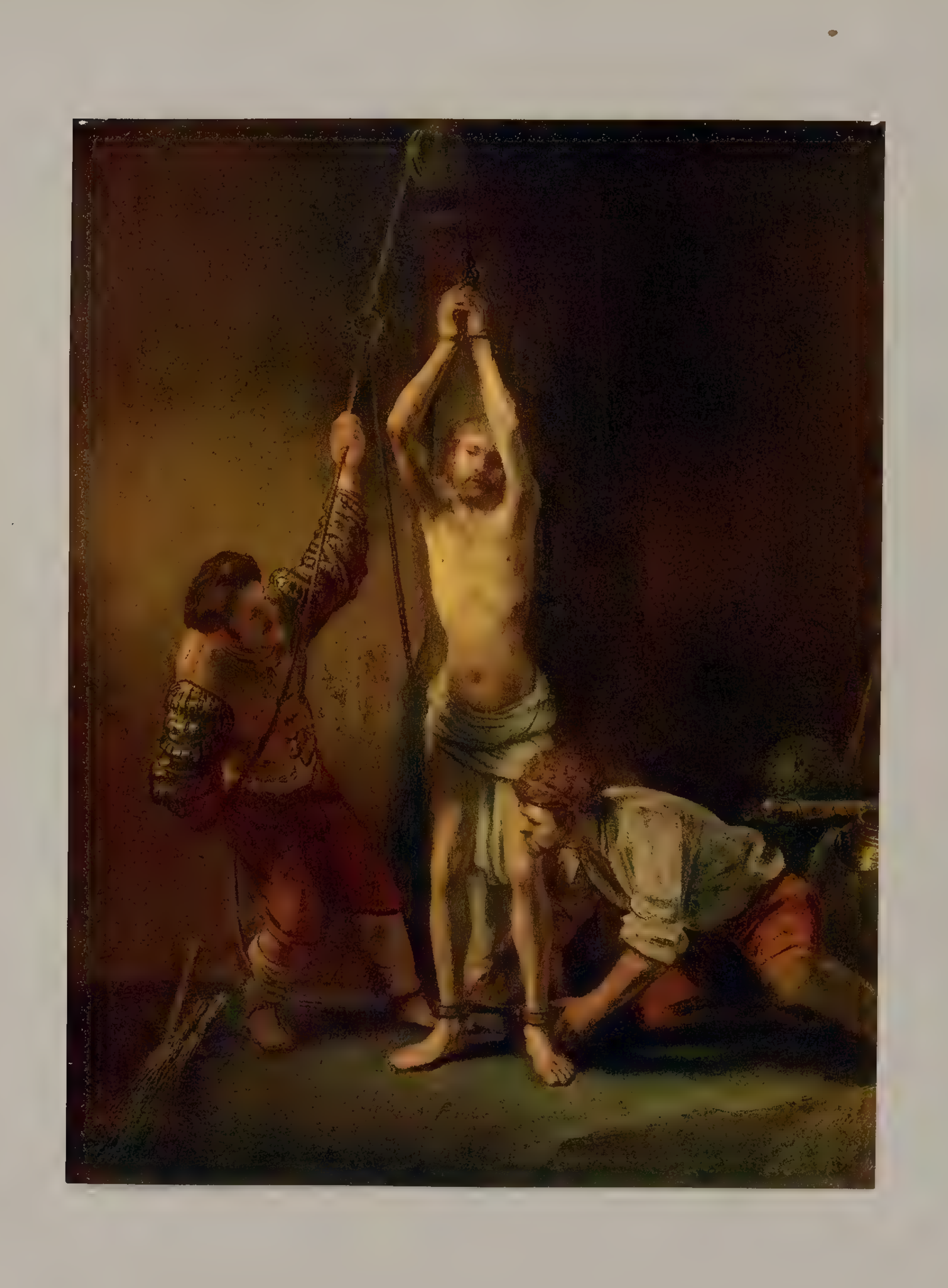
(1606—1669)

Christus am Marterpfahl

Leinwand; 94×73 cm

Darmstadt, Großh. Landesmuseum

Die Bewegung des Lichtes bildet den Mittelpunkt von Rembrandts ganzer Kunst. Schon in der Frühzeit ist das Licht ihm mehr als ein Mittel zur Hervorhebung von Form und stofflicher Erscheinung der Dinge, die es berührt. Dieses göttlichste Element wirkt tief in das Innenleben hinein. Rembrandts Lichtführung, die einiges erhellt, anderes nur streift oder im Halbdunkel läßt, ist für den seelischen Gehalt seiner Bildnisse, Historien und Landschaften fast wichtiger als die Sicherheit, mit der er die Ausdruckswerte von Gebärde, Form und Farbe beherrscht. In diesem Licht tritt das Unsichtbare, das die Körper umfließt, in Erscheinung, das Luftleben entschleiert sich, statt der trostlosen Leere ahnen wir den Zusammenhang aller Dinge. Je freier, großzügiger der Pinselzug des Meisters wird, um so wunderbarer leuchten die wenigen, starken Farben, um so bedeutender wächst die Form aus Schatten und Dunkel heraus. Und mit aller malerischen Schönheit spendet uns seine Spätkunst die Offenbarung einer in Not und Einsamkeit zu königlicher Kraft gereiften Seele. Die alten Geschichten der Bibel haben in seinen Händen neues Leben gewonnen. Unser Bild gehört der Spätzeit an, es trägt neben dem Namen die Jahreszahl 1658, die von einigen Forschern 1668 gelesen wird. Bei aller Breite des Strichs sind die Formen fest modelliert, die stofflichen Eigenschaften bestimmt angegeben. Es ist hier noch nicht der lockere, nur andeutende Farbenauftrag der letzten Jahre. — Ein Augenblick mitten in der Marterung Christi ist dargestellt. Seine Arme sind schon hochgezogen und von den Fesseln blutig geworden. Da hat sich das Eisen an den Füßen gelockert: der eine Scherge bückt sich, es wieder zu schließen, der andere hält inne im Anziehen des Seiles, das oben um eine Winde läuft. Gleich wird die Folterung ihren Fortgang nehmen. Das Momentane und Spannende des Vorgangs wird durch das Licht, das aus einer unsichtbaren Quelle in den öden Raum einfällt, zur Stärke eines visionären Erlebnisses gesteigert. Von seinem goldigen Glanze überflossen triumphiert der schlanke, durchgeistigte Körper Christi und die milde Schönheit seines Hauptes über allen Zwang der Marter. Über Gewand und Waffen der Schergen streifend holt das Licht die Töne von Rot, Ockergelb, Grau, Grauweiß hervor, die das Ganze bestimmen. Es lockt das Wesen der toten Stoffe an den Tag, ihre Rauheit und Glätte, ihre kühle Härte. Es dringt dann tief in das Dunkel des Raumes ein, auch die Leere beseelend. F. B.



Giovanni Bellini

(1428—1516)

Fünf Allegorien:

Das Glück

Holz; 28×18 cm

Venedig, Akademie

Die fünf Bildchen, die wir hier fast in Originalgröße reproduzieren, sind in der Akademie zu Venedig in einen Rahmen zusammengefaßt. Es ist das einzige Werk profanen Inhalts, das wir von Giovanni Bellini kennen. Schon früher glaubte man, daß sie ursprünglich den Schmuck eines häuslichen Gegenstandes bildeten, bis Gustav Ludwig diesen Gegenstand genau identifizierte. In dem Testament des Vincenzo Catena vom 15. April 1530 heißt es: Ich hinterlasse mein „restello" (kostbarer Spiegel), der mit kleinen Figuren von der Hand des Giovanni Bellini bemalt ist. Welche anderen kleinen Figuren von Bellini können da gemeint sein als diese, die der Schüler Bellinis seinem Freunde Antonio Marsili mit besonderer Betonung hinterläßt? — Der „restello" war damals ein wesentlicher Bestandteil des venezianischen Schlafgemachs. Er diente vor allem zum Anbringen der kleinen intimen Toilettensachen, wie z. B. für den Schweif zum Reinigen der Kämme, für die Bürsten, die Säckchen mit Wohlgerüchen und anderes mehr. Wir finden solche „restelli" öfters auf Bildern abgebildet und in den Inventarverzeichnissen werden sie meist reich verziert, bemalt und vergoldet beschrieben. — Gustav Ludwig hat versucht, dies „restello" des Catena zu rekonstruieren. Er nimmt den Spiegel in der Mitte an, um den sich sechs kleine Bilder (eines wäre demnach verloren) in zwei Reihen gruppieren. — Der Inhalt unserer Bilder ist noch nicht erklärt, ebensowenig wie das Bild „Die Allegorie" in Florenz. Und wenn auch die köstlichen Kunstwerke in ihrer liebevollen Ausführung, mit den prächtigen, leuchtenden Farben und der Anmut in den Einzelheiten reinste Freude und Jubel hervorrufen; ihr Geheimnis haben sie noch niemandem enthüllt, der sie danach befragt hat. Ludwig widmete diesem Werk Bellinis eine vorzügliche, ausführliche Studie. Er erklärt, daß die fünf Allegorien, trotz ihres scheinbar heidnischen Charakters, bei der frommen Natur des Malers doch einen christlichen moralischen Zusammenhang hätten. Wir werden zusammen mit den Auslegungen des Gelehrten auch die einfacheren Erläuterungen geben. — — Ludwig erklärt die schöne Harpyie als „summa virtus". Die brennende Flamme auf dem Haupte wäre danach das Symbol der Caritas, die beiden Krüge das der Mäßigkeit, die Binde, die die Augen bedeckt, das der Gerechtigkeit, die Adlerflügel das der Hoffnung und die Löwentatzen das der Stärke. Dieser geistvollen Erklärung kann man entgegenhalten, daß das, was Ludwig eine Flamme nennt, vielmehr Haare sind, die vom Wind emporgetragen werden, und daß die zwei Gefäße, die die Mäßigkeit darstellen sollen, d. h. den Wein, der durch das Wasser gemäßigt wird, doch so aufgefaßt sein müßten, daß eine Flüssigkeit mit der anderen vermengt wird, was aber hier nicht der Fall ist. Für uns und für die meisten bedeutet dieses bizarre merkwürdige Wesen das „Glück". Blind, töricht, tierisch ist das Glück, sagt Pacuvio, und so stellt Bellini es dar. Mit verbundenen Augen schreitet es unwissend auf den beiden Kugeln dahin und verteilt das Gute und das Schlechte bald hier bald da aus seinen Krügen. — Das kleine Bildchen ist voll von poetischen Reizen: die leuchtende Landschaft im Hintergrund, die sich weit und weich ausbreitet, läßt das phantastische Wesen noch plastischer hervortreten und verstärkt den symbolischen Sinn. Die Gestalt des Glücks lenkt ihren Schritt nach dem dunklen, gefahrvollen Wege, aber hinter ihr lachen die fernen Berge in heiterem Licht und die klaren ruhigen Wasser, und die stillen Wege, die die grünen Wiesen und Wälder durchschneiden, und alles leuchtet und glänzt wie Edelsteine durch den glücklichen Pinsel des Meisters.

Corrado Ricci



Giovanni Bellini

(1428—1516)

Fünf Allegorien:

Venus oder das Meer

Holz; 33×21 cm

Venedig, Akademie

Hier mehr als bei den anderen unaufgeklärten mystischen Bildchen müssen wir uns erst an der Schönheit und Lieblichkeit der Szene erfreuen, bevor wir uns mit der Erklärung der Allegorie befassen. Hinter den fernen Bergen erhebt sich die Sonne. Die Wasser sind noch durchdrungen von nächtlicher Dämmerung, leicht kräuselt die Morgenluft die weite Fläche und der erste Lichtstrahl versilbert die Spitzen der kleinen Wellen. Leise lebt und bebt es in immer sich wiederholender Bewegung, fein der Wirklichkeit abgelauscht. Eine schmale leichte Barke, ohne Ruder und Segel, gleitet durch die Wasser, schnell und sicher, trotz der unruhigen Bewegungen der sechs Putten, die das schöne ernste Weib umgeben. Der eine umschmeichelt sie mit sanften Blicken, der andere hilft die große Kugel tragen, ein anderer taucht ins Wasser und läßt sich von ihm wiegen, ein anderer verkündet mit der Doppelflöte die Ankunft der Göttin. In allen ist die süße, unbewußte kindliche Freude ausgedrückt durch einige der Wirklichkeit fein abgelauschte Züge. Der Kleine, um den die Frau ihren Arm schlingt, hebt seine Augen ängstlich empor, als ob er bitten wollte, ihn auf den Schoß zu nehmen wie den anderen. Wieder ein anderer, mit blondem, triefendem Haar, faßt ihr Kleid, um sich aus dem Wasser zu ziehen. Und der ganz Kleine, der auf dem Rücken schwimmt, läßt sich vom Wasser tragen in glücklicher Sorglosigkeit. — Ludwig erkennt in der Frau das „Glück“, die veränderliche Göttin, die die Welt regiert, dargestellt durch die Kugel, die auf ihrem Knie ruht. Andere nennen es die „Liebe“, die ihrerseits die Welt regiert. In diesem Fall wäre die blonde Schifferin Venus und die Putten wären die Eroten. Aber es ist schwer, Venus in dieser reich bekleideten Gestalt zu erkennen, mit dem strengen Ausdruck im Gesicht. Und noch schwerer ist es, in diesen Putten, die keinen Pfeil tragen, noch andere charakteristische Zeichen in Ausdruck oder Bewegung an sich haben, die launischen Diener des kleinsten, aber gefährlichsten Gottes zu sehen. Ebensowenig aber befriedigt die Erklärung als das „unbeständige Glück“. Danach würden die Putten in ihren verschiedenen Bewegungen diejenigen darstellen, die das Glück erreicht haben und es triumphierend verkünden, die es anflehen und verfolgen, und die es verloren haben, letztere ausgedrückt durch das Kind, das nach Ludwig von den Wellen verschluckt wird. Diese unaufgeklärte Darstellung scheint der Beweis dafür zu sein, daß die fünf Bildchen sich auf eine Legende oder ein literarisches Werk beziehen, das uns unbekannt ist.

Corrado Ricci



Giovanni Bellini

(1428—1516)

Fünf Allegorien:

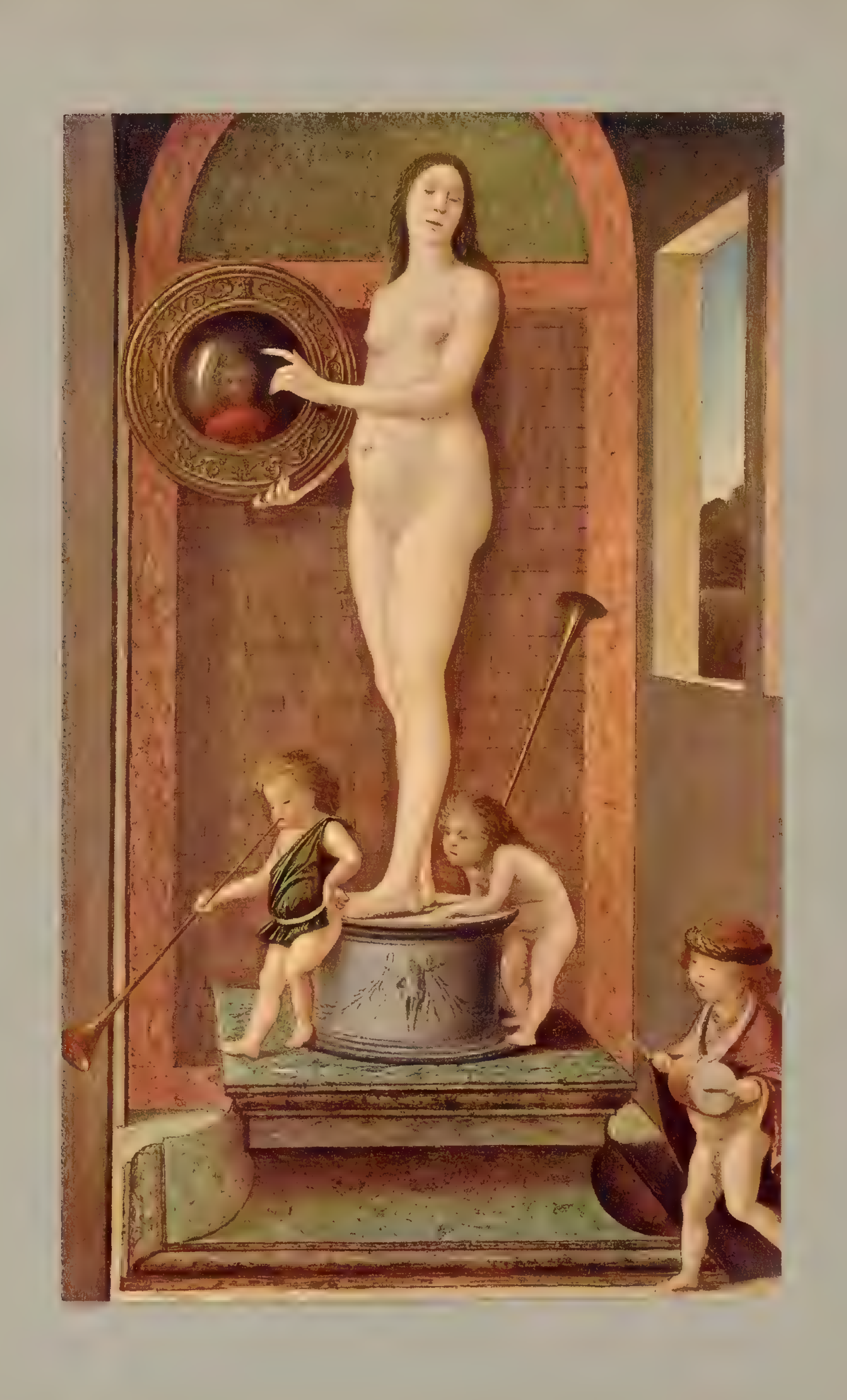
Venus oder die Wahrheit

Holz; 35×21 cm

Venedig, Akademie

Dieses Bildchen muß eigentlich wegen seiner Harmonie und seines Gleichmaßes in die Mitte der Bilderfolge gesetzt werden, zu beiden Seiten die zwei heiteren Szenen mit den lachenden Putten, und an die beiden Enden die ernstesten Szenen. Von allen Bildern Giovanni Bellinis ist dies das einzige mit einer völlig unbekleideten weiblichen Figur, das wir kennen. Wie stellte sich dieser fromme gottesfürchtige Künstler dem antiken klassischen Thema gegenüber, das ihm ganz neu war? Mantegna malte in seinem „Parnaß“ (jetzt im Louvre) die unbekleidete Venus auf einem Hügel aufrecht stehend, von Mars umarmt. Und zwischen diesen beiden weiblichen Figuren der verschwägerten Künstler sind augenscheinlich Analogien, die um so auffallender sind, als jeder der Künstler für die venezianische Kunst der damaligen Zeit einen besonderen Charakter verkörpert. Für Bellini bezeichnet es eine Kühnheit, die im Widerspruch steht mit seiner eigensten Natur. — Ludwig nennt diese Figur die „Klugheit“, dargestellt als Vorsehung, die mit dem Spiegel in der Hand die Zukunft befragt. Aber warum wird die Klugheit ganz nackt dargestellt? — Einfacher ist die Erklärung als „Wahrheit“, die sich nicht verschleiern noch schmücken darf, sondern sich ganz enthüllen muß, also vollständig nackt ist. Sie zeigt den Menschen in dem untrüglichen Spiegel das wahre Aussehen der Dinge, auch wenn sie, wie das im Spiegel reflektierte Antlitz, rauh und abstoßend sind. Die Putten zu ihren Füßen verkünden in ihrer Unschuld mit einer Fanfare die Ankunft der Wahrheit, wie etwas Freudiges, Triumphierendes. Heiter und fröhlich ist ihr Ausdruck. In ihrer Anmut und den echt kindlichen Zügen erinnern sie an die musizierenden Engel, die Bellini zu Füßen seiner Madonnen setzt. — Vielleicht lehnt sich das junge Weib auch inhaltlich an Mantegnas Darstellung an und soll, aufrecht auf dem mit klassischem Relief geschmückten Sockel stehend, Venus sein, die von den kleinen Putten gerufen wird.

Corrado Ricci



Giovanni Bellini

(1428—1516)

Fünf Allegorien:

Bacchus und Mars

Holz; 32×21 cm

Venedig, Akademie

Man nennt dies Bildchen „Bacchus und Mars", oder die „Erde", oder erklärt es als das sinnliche Leben, die Weichheit, die das tätige Leben, die Tatkraft, verführen will. Die Symbole sind hier klar und deutlich: Bacchus, das blonde Haupt mit Weinlaub und Reben geschmückt (ähnlich auf zwei Zeichnungen von Jacopo Bellini, dem Vater Giovannis), läßt sich auf einer Biga von einer langen Reihe Putten ziehen. Er ist jung, dick, weichlich im Körperbau und in dem rosigen, schwammigen Gesicht liegt etwas Unbedeutendes und Weibliches. Mit lässiger Bewegung bietet er dem anderen eine volle Schale mit herrlichen Früchten an und scheint zu sagen: „Wie kannst du die Stärkung zurückweisen, die deinem müden Körper wieder Kraft gibt und deinen vom Lauf trockenen Lippen die Frische, die wohltut?" Der sehnige Jüngling mit der von der Sonne verbrannten Haut, mit dem ernsten Ausdruck im Gesicht, wendet, ohne im Gehen einzuhalten, kaum den Kopf, er schaut nicht auf die Gabe, aber mit traurigem Blick spricht er zu Bacchus: „Für mich sind solche Süßigkeiten nicht. Für dich ist das Vergnügen, für mich die Pflicht." So spricht er voll Trauer, aber ohne Verachtung und Zorn. — Der Gegensatz zwischen der schlanken, kräftigen, ernsten Gestalt des Mars und der des Bacchus ist eindringlich und feinsinnig. Nichts scheint übertrieben oder nur von äußerer Wirkung. Mars trägt die lange dünne Lanze und das große Schild ohne Prahlerei. Die Füße sind mit roten, fast bis zu den Knieen gehenden Schuhen bekleidet und um die Schultern flattert der vom Lauf bewegte Mantel. Er eilt, um ans Ziel zu gelangen und läßt sich nicht verführen, während der andere sich heiter und leichtsinnig von den Putten weiterziehen läßt, die mit der Kraft ihrer zarten Glieder, ernst im Ausdruck die Beschwerlichkeiten ertragen, die der blonde, fröhliche, egoistische Gott ihnen auferlegt.

Corrado Ricci



Giovanni Bellini

(1428—1516)

Fünf Allegorien:

Die Verleumdung

Holz; 34×22 cm

Venedig, Akademie

Diese düstere Allegorie erklärt Ludwig als die „entlarvte Schuld". Das Ungeheuer in menschlicher Gestalt verbirgt in der Muschel den Unterkörper, der dessen wahre Natur erkennen ließe. Die lange Schlange, die, sich um die Arme windend, den Menschen in das Gesicht beißen will, symbolisiert die Schlechtigkeit. Aber die zwei Fischer, d. h. die Männer der harten, ehrlichen Arbeit fürchten nicht die schlimme Last, die sie bis zur Ermüdung schleppen. — Andere hingegen sehen hier die Verkörperung der „Verleumdung", die mit ihrem Pesthauch die giftige Schlange vergiften will. Wer die Bewegung der rätselhaften Figur mit der herausgestreckten Zunge und dem vorgebeugten Kopf genau betrachtet, muß zugeben, daß dieser Kopf sich der Schlange nähert und nicht umgekehrt, die Schlange dem Kopf, um zu beißen. Die Muschel, die in ihrem Innern das Rauschen des Meeres bewahrt und es unaufhörlich leise wiederholt, würde dann die leisen, aber unaufhörlichen Stimmen der üblen Nachrede bedeuten. Die zwei Männer wären die Unschuldigen, auf denen die Verleumdung schwer ruht, und ohne es zu wissen, tragen sie diese unreine Last. Kein kindliches Spiel belebt hier die düstere, traurige Szene. Die stille Wiese endigt in einem Sumpf. Und die ferne, fest verschlossene und bewachte Stadt ist, wie auch die drei Gestalten, in düstere Schatten gehüllt, die nicht einmal die Morgendämmerung durchbrechen kann. Auf einer Stufe steht die Bezeichnung: Joannes Bellinus P. — — Sicher haben die fünf Bildchen einen logischen Zusammenhang untereinander und stellen irgendeine Idee dar. Vielleicht, wie schon oben gesagt, erzählen sie eine Legende oder verbildlichen ein literarisches Werk, das uns unbekannt ist, wonach aber die damalige Zeit den Sinn klar verstand, der für uns in Dunkel gehüllt ist. Ludwig bringt mit einiger Anstrengung seine fünf Erläuterungen in einen moralischen Zusammenhang. — Wenn wir aber die von uns vorgeschlagene Anordnung annehmen, wonach die nackte Frauengestalt in die Mitte käme (was auch die Harmonie des Ganzen verlangt), könnte man die Bilder vielleicht so erklären: In der Mitte Venus, die Göttin der Liebe, repräsentiert das „Leben". Die Bilder zu beiden Seiten könnten „Erde" und „Meer" darstellen: Bacchus und Mars als Erde mit ihren Früchten und ihren Kriegen, andererseits die Frau in der Barke als Meer. Die beiden äußersten Bilder wären dann: einerseits die Harpyie, die ihre Gaben blindlings ausstreut, das „Glück", und andererseits die Gestalt, die mit ihrem Gewicht die zwei Menschen erdrückt, das „Unglück".

Corrado Ricci


IOANNES BELLINVS·P.

